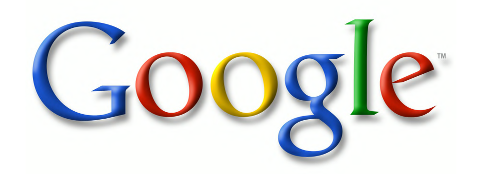
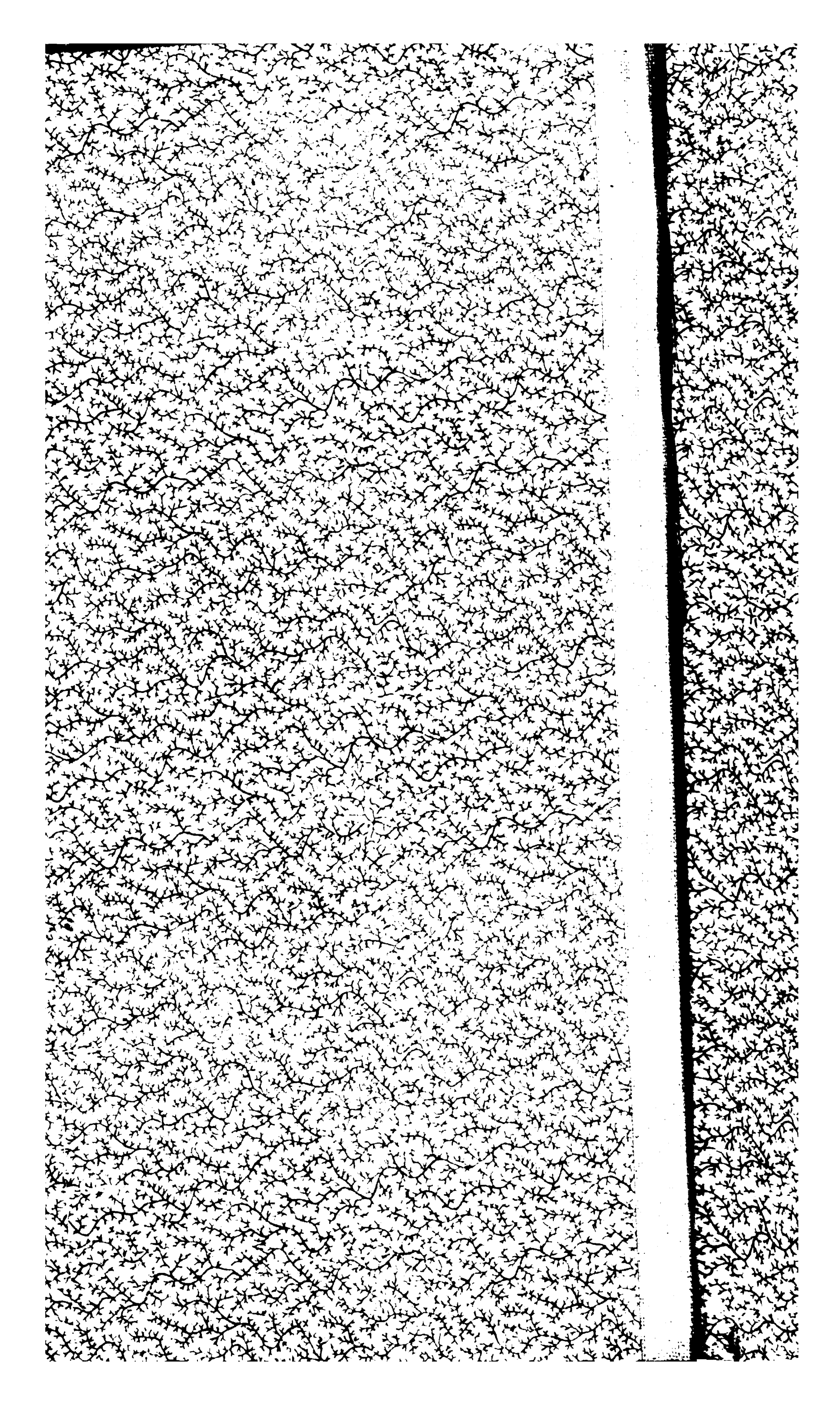
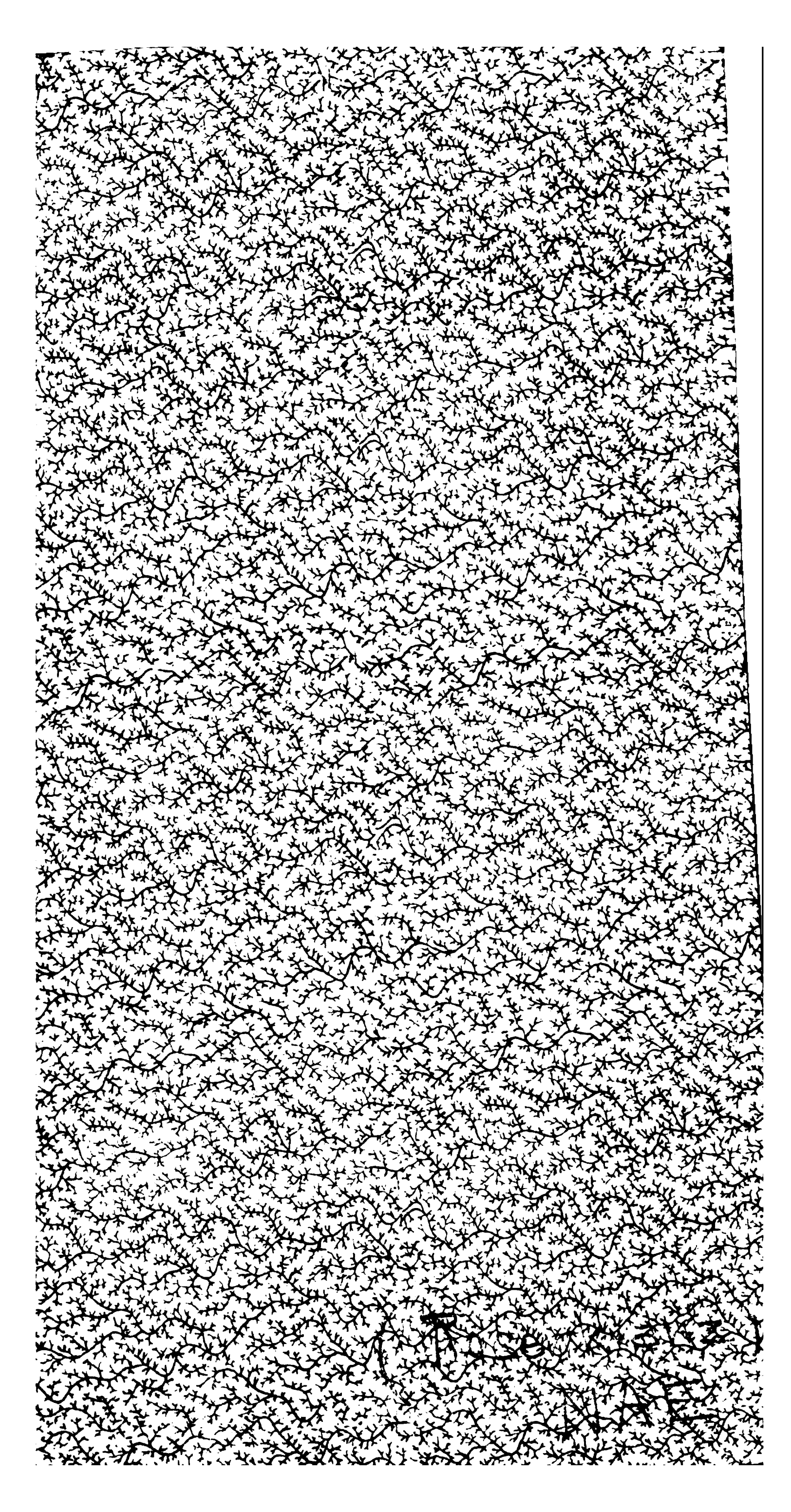






Handbuch

einer

allgemeinen Geschichte

der

Poesie

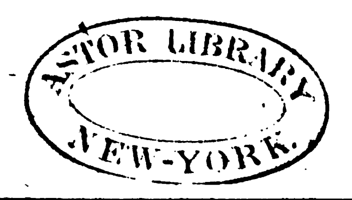
von

Dr. Karl Rosenkranz

ausserordentlichem Professor der Philosophie an der Universität zu Halle.

Erster Theil.

Geschichte der orientalischen und der antiken Poesie.



Halle,

Eduard Anton.

1832.

Bevorwortendes Sendschreiben

an die

Herren Professoren

Dr. Heinrich Hotho

in Berlin

und

Dr. Moritz Besser

in Petersburg.

Einer von den Philosophen machte die etwas ungerechte Anmerkung: „Wer nirgends recht zünftig, weder ganzer Dichter noch ganzer Philosoph, weder recht Christ noch vollkommener Weltweiser, von Allem Etwas und im Ganzen Nichts ist, kann vielleicht eben darum hoffen, noch in der allgemeinen Categorie der Schriftsteller seinen Platz zu finden.“

F. W. J, Schellings Denkmal von
göttlichen Dingen S. 148.

Zwar hat mich die Erfahrung belehrt, wie unklug ein Autor handle, in einer Vorrede von seinem Unternehmen und von den Mängeln seiner Ausführung zu sprechen, denn er gibt dadurch gewissen Leuten das Heft in die Hände; sie können ihn nun mit seinen eigenen Waffen ohne Bedenken todtschlagen, weil er selbst sich für schuldig bekennt. Aber die Gewohnheit einer Thorheit übersiegt allen Verstand und so schreibe ich abermals eine Vorrede. Jedoch ganz aus der Mode ist es, dass ein Autor jetzt viel von sich selbst rede, wenn er es nicht, wie Steffens, mit naiver Vornehmheit oder, wie Heine, mit Humor zu thun weiss, sondern so ganz einfach und ehrlich, wie ich es vorhabe. Indessen beruhige ich mich mit der Logik, welche bei dem Begriff der Regel auch den der Ausnahme deducirt; machte ich also keine Ausnahme von der Regel, so wäre das offenbar unlogisch gehandelt, denn die Regel verlangt auch Ausnahmen; aber unlogisch zu sein, welch' ein Vergehen! Mit Haarsträuben denke ich an die Empfindung zurück, die mich ergriff, als ich in einigen literarischen Blättern ganz sonnenklar gedruckt fand, da und da und da sei ich in meinen Schriften nicht logisch gewesen. Welcher Schimpf für einen Anhänger Hegels!

Gewiss bin ich nicht der einzige Schriftsteller, dem während der Arbeit in ihren contemplativen Pausen sich bald diese bald jene Zuschauer mit kritischem Blick vor das Auge des Geistes hinstellen, jetzt Bravo, Bravissimo rufend, jetzt bedenklich brummend, jetzt gar zischend, pfeifend, austrommelnd. So umlagert mich denn bei jeder Arbeit ein anderer Kreis von Beobachtern; bald freundlich zunickende, bald stirnrunzelnd verneinende Gesichter. Bei dieser sah ich bald den bibliographischen Dr. Genthe in Eisleben; bald den enthusiastischen Dr. Boohz in Göttingen, hinter welchem Ludwig Tieck mit seinem tiefforschenden Auge hervorschaute; bald Franz Kugler und hinter ihm die ganze Reihe unserer stürmisch glücklichen Tage in Heidelberg, welche wie lockig freundliche Engelköpfe zwischen Blitzzerrissenen Wetterwolken herablächelten; bald sah ich den seligen Hegel, meinen theuren Meister, in ruhig beruhigender Verklärung; bald sah ich die Geister der Verstorbenen sowohl als Lebendigen, aus denen ich still und emsig wie aus verschiedenen Schachten die hier zusammengeschichtete Weisheit hervorholte; bald sah ich —, doch ich muss nur aufhören, es könnte sonst eine Schraube ohne Ende werden, denn ich glaubte unter Anderem auch die Geister der Poeten zu sehen, von denen ich schrieb; — vornehmlich aber sah ich Sie, mein lieber Hotho, und Sie, mein geliebter mir so unerwartet entrissener Besser.

Warum ich gerade Sie Beide so oft gesehen habe, warum ich Sie bei dem Fortgang dieser Arbeit wahrscheinlich noch ferner sehen werde, das hat gewiss seinen Grund in unsern Gesprächen und brieflichen Unterhaltungen über die Art und Weise, wie man Geschichte der Poesie schreiben müsse, wozu vor vier Jahren meine Geschichte der Deutschen Poesie im Mittelalter einen Hauptanstoss gab. Ich war damals so philosophisch gesinnt, dass ich allerdings mit dem umgegangen sein mag, was ein Recensent mir spöttisch vorwarf, eine Philosophie jener Geschichte in optima forma zu liefern, und ich denke, der zornige Mann, der mir nicht vergeben kann, nie eine Ausgabe, nie ein Manuscript angeführt zu haben, hat mir nicht bewiesen, eine solche Bearbeitung jener Geschichte nicht geliefert zu haben, ja nach manchen Beurtheilungen meines Buchs, wie z. B. in der Jenaer Literaturzeitung und in den Wiener Jahrbüchern, muss ich mir sogar in den Kopf setzen, eben hierin den Nagel zuweilen auf den Kopf getroffen zu haben. Aber dass ich nicht lüge, jener wohlwollende Mann gesteht mir mit vielen, vielen Einschränkungen etwas Aehnliches zu; allein, wie er mit steifem Nacken versichert, habe ich das Alles nicht aus mir, sondern ich habe es von Anderen zusammengerafft, denn ich bin blos ein redseliger Mensch, dem seine Arbeiten nicht viel Mühe machen, der ein Paar von Anderen entlehnte Gedanken mit sophistischer Geschwätzigkeit aus-

tritt. Der Mann muss mich zum wenigsten auch des Nachts bei der Studirlampe belauscht haben oder ist wohl gar mein Doppelgänger, da er das Publicum so authentisch von mir unterrichtet. Doch hat seine Belehrung sehr gefruchtet, denn ich glaube nun zum wahren Begriff der Literargeschichte gelangt zu sein. Eine ganz andere Oekonomie ist in diesem Buch sichtbar; es ist eine reine Compilation; aus tausendfachen Quellen ist es zusammengeflossen; die Hauptquelle ist immer mit Namen, Jahrszahl, Seitenzahl citirt; auch das Format der Bücher ist angegeben; selbst kritische Bemerkungen über die Quellen habe ich zuweilen gewagt, eine Kühnheit, die mir als einem gedankenlosen Menschen freilich nicht recht zusteht.

Sie sehen, lieben Freunde, wie ich durch meine Vielschreiberei immer tiefer sinke; ich hoffe, dass Sie dies mein Loos, was ich in Deutschland mit so vielen Autorbrüdern theile, von Herzen bedauern. In jener Geschichte habe ich mir doch noch Mühe gegeben, zu heucheln und, wo ich von Anderen borgte, einen Ton anzunehmen, als wäre ich Herr im Hause; aber jetzt habe ich auch diese winzige Selbstthätigkeit, die doch bei der bekannten Volubilität meiner Zunge und Feder so kinderleicht gewesen wäre, auch diese habe ich als etwas Gleissnerisches unterlassen und die kaleidoskopische Beweglichkeit meiner Phantasie nicht in die geringsten Unkosten versetzt.

Ich habe nur aus dem chaotischen Garten meiner Belesenheit eine unterrichtende Blumenlese veranstaltet.

Leider regt sich in der Anlage des Ganzen, in der Anordnung der einzelnen Partieen, in der Auswahl der mitgetheilten Schilderungen, besonders aber in den Uebergängen dieser historischen Chrestomathie, ein gewisses eigenthümliches Nachdenken; ja es kommen nicht blos häufig Sätze, vielmehr ganze lange Seiten vor, die ich selbst geschrieben und nirgends her entnommen habe. Dies ist ein Uebelstand, der in den folgenden zwei Theilen dieses Buchs noch grösser erscheinen wird und der mir sehr ärgerlich ist, weil er das Aussehen gibt, als wenn ich bei dem Empirischen, wie doch die Geschichte der Poesie ist, immer noch philosophiren wollte. Und doch weiss ich durch die gütige Zurechtweisung mehrer Recensenten, dass ich kein Philosoph, dass ich blos ein Hegelianer bin. Ein Hegelianer ist aber natürlich, — wer wollte dagegen streiten?, — eher alles Andere, z. B. Professor der Philosophie, als ein Philosoph.

Doch nun will ich das Armensünderbänkchen verlassen. Meine Schuld, meine Thorheit, meine Anmassung ist zu offenbar, als dass ich mein böses Gewissen durch demüthige Entschuldigungen und wehmüthige Bekenntnisse noch offener darzulegen nöthig hätte. Ich flüchte mich zu Ihnen zurück, um Ihnen zu sagen, dass ich in dem vorliegenden, auf schönem Papier, mit gefälligen Lettern und sehr correct ge-

mit der chronologischen Uebersicht in so fern, als man für die Geschichte besondere Zeitabschnitte von dem bis zu dem Jahr machte und in denselben nach Epos, Lyrik, Drama, Fabel u. s. w. aufzählte, was während eines solchen Raumes in diesen einzelnen Gattungen geschehen sei. Drittens von dem Standpunct der philosophischen Geschichtforschung, indem man aus dem Wesen des Geistes in seinen grossen Entwicklungsepochen die verschiedene Bildung der Kunst und Wissenschaft ableitete, ohne sich mit Aengstlichkeit an die Differenz weder einzelner Jahre, noch der von der Schulästhetik beliebten Rubriken zu binden, wie dies namentlich von den beiden Schlegeln geschehen ist. Es ist wohl jetzt keine Frage, dass die letztere Methode als die höchste anerkannt werden wird, denn die rein chronologische sowohl als die rein ästhetische führen unausbleiblich zu Zerreissung des Gegenstandes, zu Wiederholung des schon Gesagten, zu willkührlichen Bestimmungen. Bernhardy hat im Bewusstsein der Unzulänglichkeit einer jeden jener Methoden für sich allein die Geschichte in eine äussere und innere getheilt und versteht unter jener die Erkenntniss von den allgemeinen Grundzügen der ganzen Literargeschichte, unter dieser die Verfolgung ihrer Ausbildung in die besonderen Gattungen und deren Arten. Was er in der Vorrede zu seiner Römischen Literaturgeschichte darüber sagt, wird jeder billigen, der zur Einsicht in die Unbestimmtheit der bis-

herigen atomistischen Behandlungen sich erhoben hat. Die reinste und vollkommenste Darstellung ihres Gegensatzes hat uns Passow in seinem schätzbaren Grundriss der Griechischen und Römischen Literärgeschichte gegeben; nächstdem Jul. Erd. Koch im ersten und zweiten Theil seines Compendiums der Deutschen Literatur.

Sie nun, liebster Besser, hielten damals für das Ideal der Geschichtschreibung der Poesie, wenn man chronologisch, biographisch zu Werke ginge, nicht in der gemeinen Weise, die sich vom starren Anblick der Jahrszahl fesseln lässt, sondern etwa wie Tacitus in seinen Annalen, damit man sähe, wie in dem Gedränge der Geister ein Buch das andere erzeugt, wie ein Autor den anderen weckt, einer auf den anderen freundlich und feindlich, belebend und zerstörend, ermattend und hinreissend einwirkt, wie so endlich in den verschiedenen Autoren der lebendige Wechsel der Welt Jahr vor Jahr mit dem Strom der Ansichten andere Producte zeitigt. Ich habe Ihnen die Nothwendigkeit, den Fortgang der Zeit nicht ausser Acht zu lassen, immer zugestanden, denn der Geist gehört als erscheinender der Zeit und bedingt also das Werden des Einen durch das Dasein von Anderem; aber ganz ausführbar schien mir diese Methode nicht, ohne doch am Ende, gerade indem man den pragmatischen Causalnexus zu entfalten bemüht ist, einem bunten Aggregat zu verfallen. — Sie, mein lieber Hotho, waren

entschieden für eine allgemeine Behandlung nach dem geistigen Charakter ganzer Epochen. Unter anderem schrieben Sie mir im Herbst 1829: „Ich habe mir so eben Ihr Schema wieder hervorgesucht. Die Eintheilung in Epos, lyrische und didaktische Poesie ist gewiss richtig, nur kann ich mich immer noch kaum überzeugen, dass diese Gattungen durchgreifender wären, als der Entwicklungsgeist auch der Deutschen Mittelaltersppoesie, der Periodenunterschiede, unter sich die Gattungen subsumirend, hervorruft. Aus dem Geist solcher Epochen liesse sich dann vielleicht besser deduciren, warum diese oder jene Art in der oder jener Epoche jetzt als die vornehmlichste hervortrete. Doch Ihre Arbeit ist gemacht und wenn Sie zuletzt auf die Epochen zurückkommen, sie angeben, die besonderen Gattungen zuletzt übersichtlich auch in dieser Weise gruppiren und überhaupt nicht strenge Deduction erzwingen (die bei der Mannigfaltigkeit wie Gleichförmigkeit des Stoffs oft schwer anzuwenden sein möchte; denn wer wollte alle die Tulpen auf dem minnesingerischen Blumenbeet einzeln deduciren?), so ist gewiss nichts verloren und klar wird die Sache gewiss.“

Sie erinnern sich, dass ich hiergegen als Theorie der literarischen Geschichtschreibung überhaupt wenig zu sagen hatte und am Schluss S. 607 ff. jene von Ihnen postulirten allgemeinen Abschnitte anzudeuten versuchte, ausserdem auch in der Vorrede eigends

darauf aufmerksam machte. Aber Sie gaben mir auch zu, dass für die Poesie des Mittelalters die Behandlung nach den ästhetischen Differenzen für jetzt wenigstens noch vorwalten müsse. Ich habe mich auf's Neue davon überzeugt, weil mir seit jener Zeit der Unterschied der romantischen Poesie im Mittelalter und der romantischen Poesie der neueren Zeit, welche wir die moderne Poesie zu nennen pflegen, viel klarer geworden ist, wie Ihnen hoffentlich die beiden folgenden Theile dieses Handbuchs darthun werden. Dort, wo das Selbstbewusstsein theilweise noch in die Natur verloren, theilweise in die Massen der Stämme, der geistlichen und weltlichen Corporationen fest eingewurzelt ist, dort wird man die Leitung der generischen Unterschiede nie wohl entbehren können, denn die Gattung überherrscht das Individuum. Hier dagegen, wo das Selbstbewusstsein von Natur und Welt freier geworden, wo es zur Vertiefung in die geheimnissvollen, unendlichen Wunder des eigenen Gemüthes verlockt ist, hier wird man, wie bei Rousseau, Hölderlin, Byron, Schiller u. s. f., oft von der Individualität der Dichter ausgehen und nichtsdestoweniger den allseitigen Zusammenhang derselben mit der geistigen Eigenthümlichkeit ihrer Zeit im Allgemeinen festhalten können. — Ich habe mich angestrengt, in jeder Poesie diese Verschiedenheit auszuspüren, weil sich die Darstellung offenbar darnach zu richten hat und so bin ich zu dem Streben geführt, die verschie-

denen Poesieen und deren verschiedene Zeiten nach ihren eigenthümlichen Bildungsgesetzen aufzufassen und damit der Chronologie, der Aesthetik und dem Gang der allgemeingeistigen Geschichte zugleich zu genügen. So ist z. B. die Griechische Poesie die in der Entwicklung der Gattungen am meisten harmonische und umfassende; ihre Chronologie fällt daher mit der Genesis der verschiedenen Formen durchaus zusammen und gibt ihr ein festgeschlossenes Gepräge. Die Römische Poesie dagegen hat zwar gewisse allgemeine Schattirungen, die man als Perioden gelten lassen muss, sonst aber ist der Charakter ihrer Bildung nicht durch den Unterschied der Gattungen, vielmehr durch das Talent der Dichter bestimmt und hieraus lässt sich das verwirrte Durcheinanderlaufen der mannigfaltigsten Stoffe und Formen von Livius Andronicus bis auf Claudianus erklären. Für diese Geschichte ist daher die generische Theilung sehr drückend und ein Dichter wie Ovidius wird z. B. fast unter jeder Classe der Aesthetik erscheinen müssen. Bernhardy hat hier den richtigen Tact bewiesen, in der Gattung, worin der Dichter am stärksten war, alle seine Leistungen concentrirt zusammenzustellen, um die widerliche Zersplitterung zu vermeiden, welche bei den verschiedenen Rubriken sich immer zu dem unausstehlichen Refrain genöthigt sieht: „von Virgilius gehört hieher das Gedicht u. s. w.“ Um die einzelnen Momente der Geschichte recht klar zu machen, habe ich eine

fortlaufende Erzählung gewählt, die abstracte Eintheilung und Gliederung in die Inhaltsanzeige, die Stufenfolge der Zeit in besondere Tabellen und das Bedürfniss plötzlicher Kunde, das ein Handbuch befriedigen soll, in das Register des letzten Bandes verlegt, der nach meiner Berechnung um Ostern 1833 erscheinen kann.

Von meinen früheren Arbeiten waren manche schon Jahre lang vor dem Druck fertig, z. B. das tragi-komische Nachspiel zum Faust, dem die Kritik so übel mitspielt, schrieb ich zu Heidelberg im Sommer 1827; und selbst die Kritik von Schleiermachers Dogmatik hatte ich schon um Weihnachten 1826 in ihren Hauptstücken entworfen. Ich konnte also schnell hintereinander Vieles geben, zumal ich mit Mahler Müllers Faust sagen durfte:

„Wo Noth uns treibt und Hang uns zieht,
Wie leicht nicht da ein Ding geschieht!"

Nun wissen Sie, meine Freunde, wie sehr mich im vorigen Winter und Frühling die Beendigung und Ausarbeitung meiner theologischen Encyklopädie hinnahm. Nach solcher Anstrengung bedurfte ich einer tieferquickenden Erholung und sehnte mich recht nach einer längeren und ernsteren Beschäftigung mit der Poesie, der ich immerdar eben so sehr ergeben gewesen, als der Theologie. Ja, schelten sie mich eine Amphibiennatur; ich bin es nur zu sehr. Ich komme

mir oft selbst wie eine Münze vor, wo ich auf dem Avers im Theater, auf dem Revers in der Kirche sitzend abgebildet bin. Das Publicum nicht blos, auch nähere Bekannte werden dadurch irr an mir, und ich weiss recht gut, wie nöthig es dem Weltlauf ist, ihm eine bleibende Physiognomie darzubieten, denn, wie Chauteaubriand in der Einleitung zu seiner Tragödie „Moses" so beredt auseinandersetzt, das Publicum will einmal von seinen Schriftstellern einen einfachen, oder richtiger, einseitigen Begriff haben und Verschiedenartigkeit des Thuns stört es zu sehr in seiner Auffassung. Wie haben nicht Sie, wie haben nicht andere Freunde, deren Einsicht und Rath ich hoch verehre, wie habe nicht ich selbst versucht, mich zu einer dauernden Entscheidung für die eine oder andere Seite zu bringen; vergeblich, denn — ich bin für beide entschieden. So sonderbar ist diese Mischung und so stark ist meine Neigung zu dem einen wie zu dem andern Element, dass ich, ohne in dieser Doppelrichtung abwechseln, ohne von der Theologie zur Poesie, von der Poesie zur Theologie übergehen zu können, geistig todt sein würde, während mich jetzt diese Spannung, so viel Unvollkommenheit sie auch hervorruft, thätig und lebendig erhält.

Aber, lieber Autor, können Sie mir entgegnen, wir wollen Dir als Freunde Deine Idiosynkrasie und Dein buntscheckiges Treiben einmal zu gut halten,

musst Du denn aber davon gleich eine Tafel für ganz Deutschland serviren und jedes Wild, das Du erlegst, dem Publicum zur Speise anbieten? Kannst Du es nicht in einen Eiskeller thun, um es später aufzusetzen? Weisst Du nicht, dass man in Deutschland ein Buch, auch das elendeste, mit Andacht liest, wenn der Verfasser in einer bescheiden-stolzen Vorrede seinen Lesern die Rechnung vorlegt, wie viel Jahre, wie viel Nächte und besonders unter wie viel trivialen Hemmungen, als da sind Hungers-, Wassers-, Kriegsnoth, Eheplagen, Verläumdungen und wie die Litanei weiter lautet, er an seinem Buch gearbeitet habe? Weisst Du nicht, dass der Deutsche um einer solch rührenden Beharrlichkeit willen Alles, selbst Hegelsche Philosophie, vergibt?"

Ich will Ihnen, bester Hotho, nicht die neunte von den Thesen ihrer Doctordissertation entgegenhalten: „Horatii praeceptum «nonum prematur in annum» nostris temporibus omnino non consentaneum videtur", was Sie Ihren Opponenten doch bewiesen haben müssen, weil Sie sonst nicht hätten Doctor werden können; denn, theuerste Freunde, es kann ja auch eine recht Deutsche, nämlich idyllische Bewandtniss damit haben, dass ich immerfort drucken lasse. Haben sie denn aus meinen Aeusserungen in Gespräch und Brief noch nicht gemerkt, wie sehr mich der Druck von jedem meiner Bücher unterhält? Denn

hier in Halle, wo wir keinen Thiergarten und kein Tivoli, keinen Stehelyconditor, keinen Londoner Welthandel, keine Pariser Kammern, kein Berliner oder Wiener Theater, keinen Strassburger Münster und keine Salzburger Alpen, keine Schützischen Marionetten, keine Griechischen Ruinen und keinen phantastischen Katholicismus, genug, wo wir trotz des Felsens und der Warte von Gibichenstein eigentlich gar nichts haben, was den Menschen, ohne dass er auch nur im Geringsten nachdächte, ohne dass er ein Wort spräche, von Aussen her nach gethaner Arbeit so ganz unmittelbar zerstreute, hier schlage ich die Durchsicht eines Correcturbogens wenigstens so hoch an, als einen Spaziergang im Prater, wo im Menschengewühl die herrlichsten Gedanken dem schlendernden Autor wie gebratene Tauben zur angenehmsten Zerstreuung von selbst in das Hirn fliegen. Ganz gemächlich stopfe ich mir die Pfeife, rücke mir Tintefass und Feder auf dem Tisch zurecht, lass mich in eine Sophaecke nieder, lese, corrigire und fange erst recht an zu bedenken, was ich geschrieben habe. Dies Entstehen eines Buchs, diese Metamorphose der Handschrift in Druckschrift zu sehen, das ist dann mein Vergnügen, dem ich mit dem grössten Abandon mich hingebe. Sehn Sie, und dies traurige Vergnügen, was für den seligen Voss würdigen Stoff zu mehr als einer glückseligsten Idylle gäbe (um so mehr, da ich dabei gewöhnlich im Schlafrock, wenn auch

leider nicht in einem grossbeblümten, kalamankenen costumirt bin), dies ist mir hier in Halle bereits zu einer lieben pedantischen Gewohnheit geworden. Seit ich mich hier angesiedelt habe, lasse ich drucken, und so lange ich hier sein werde, werde ich drucken lassen; Carthaginem delendam esse censeo; ohne dieses Moment, um doch wissenschaftlich zu reden, würde mir etwas fehlen, was ideell und reell mein Leben erhält. Ich sehe bei diesem Erwägen so vielen Schreibstoff vor Augen, dass ich wahrscheinlich, auch wenn ich gegen Erwartung alt werden sollte, mitten im Lesen eines Correcturbogens in das Jenseits hinüberschweben werde, wo mich denn das Schicksal erwartet, von dem grossen Weltcorrector, der keinen Druckfehler passiren lässt, mit seinen allsehenden Augen selbst als ein Correcturbogen gelesen zu werden. —

Allein ich vergesse mich ganz. Ich habe in der Vorrede zur vierten Ausgabe von Maass Rhetorik S. XVII ja selbst gegen die Vermischung der stylistischen Gattungen geeifert und darf also doch nicht dagegen sündigen, will ich mich nicht doppelter Strafe werth machen. Denn ist das wohl ein bevorwortendes Sendschreiben vor einem Buch, was im Ganzen aus drei Bänden, jeder aus einigen zwanzig Bogen, bestehen wird? Ist dieser hin und her gaukelnde Ton wohl der rechte vor einem Buch, was voran systematische Inhaltsanzeigen, was hintennach chrono-

logische Tabellen und ein vollständiges Register enthalten wird? Ehrenwerthe Mitbürger der literarischen Republik, erwägen Sie, was chronologische Uebersichten, was Register für unüberschwängliche Culminationspuncte der Literatur sind, und geben Sie mir dann Unrecht. Und, meine Freunde, ich habe noch so Vieles auf dem Herzen, was ich Ihnen geheimnissvoll-öffentlich mittheilen wollte; ich wollte über Hinrichs Auseinandersetzung des Ethos und Pathos in Sophokles Antigone; über Stieglitz Tragödie von Selim III, über sein lyrisches und episches Talent, über den Charakter des Kabaktschi; ich wollte über Weisse's Aesthetik, die nach Solger das erste wissenschaftlichere System dieser Disciplin ist; ich wollte über Wendt's Perioden der Kunst und über die Anwendung von Ruge's Platonischer Aesthetik für die Kritik der Griechischen Kunst; ich wollte über den bitteren Verlust des genauen, fleissigen, sinnigen Valentin Schmidt; ich wollte über Quadrio's und Bouterwecks Aehnlichkeiten; über Eberts und Wachlers Verdienste um die Bibliographie; über Enks zu wenig beachtete Melpomene, die besser ist als alle seine Gedichte; ich wollte über Jean Baptist Rousseau's immer noch nicht erschienene Geschichte der Deutschen dramatischen Literatur; über v. d. Hagens immer noch unvernehmbare Minnesänger; über Eduard Quinets Ansichten von dem altfranzösischen Epos; über Uhlands Fortunat; über die ergänzenden Anmerkun-

gen zum ersten Theil dieser Geschichte, die ich im zweiten Theil werde drucken lassen; ich wollte — doch der Athem geht mir aus und ich thue am gescheutesten, über alle diese allerliebsten Materien eben so viel aparte Bücher zu schreiben.

Und nun wär' ich wehmüthig genug, von dem seltsamen Gefühl zu reden, was mich zuweilen mitten in meinen liebsten Arbeiten ergreift, was mich mit einer so gegenstandlosen, räthselhaften Sehnsucht erfüllt, dass ich vor der Bestimmtheit und Beschränkung dessen, was mich gerade beschäftigt, mit einer krankhaften Scheu zurücktrete, dass ich trotz aller Anhänglichkeit an die Sache, deren ich mir ohne Selbsttäuschung auf das Klarste bewusst bin, etwas Verfehltes zu thun glaube und in ein dumpfes Brüten versinke, aus dessen Fiebertraum mich doch wieder nur die regste Befreundung mit dem Einzelnen und Besonderen retten kann. Am unteren Saum des Vulkans im warmen Sonnenstrahl eine lachende, mannigfache Vegetation, allein oben in eisiger Luft der einsame, menschenferne Aschenkrater, der die innen verschlossene trübe Gluth nur in sengenden Lavagüssen ausströmt. Doch Sie, meine Freunde, haben so gut als die anderen Genossen meines Herzens, schon oft diese Klagen einer peinlichen Verstimmung hören müssen; ich schweige und das nur lassen Sie mich noch aussprechen, dass ich trotz meines Murrsinnes,

der immer, auch an den Geliebtesten, etwas zu kritteln findet, Ihnen für nichts so dankbar bin, als für die Schonung meines wunden Gemüthes, die Sie mir immer zu Theil werden liessen. Leben Sie wohl bis auf ein heiteres Wiedersehn!

Ihr

Halle
am 5ten April 1832.

Karl Rosenkranz.

Systematische Inhaltsanzeige.

Vorbegriff des Unternehmens 1—5.

Erster Abschnitt.
Geschichte der Orientalischen Poesie.

I. Die Chinesische Poesie.

Allgemeine Charakteristik des Chinesischen Geistes 5. —

a) Die Sammlung lyrischer Gedichte von Kong-fu-tseu: das Schi-King 6—9. Die Dichter Tu-Fu und Li-thaï-pe. Lebengeschichte des Ersteren 9—12.

b) Dramatische Poesie: historische Stücke und Possen. (Zusatz zu S. 13. Das hier berührte Trauerspiel ist von Yuen, der an 100 Dramen geschrieben haben soll und aus dem Chinesischen von Franeis Davies, London 1829, unter dem Titel: Die Leiden des Kaisers Han, übersetzt.)

c) Novellistischer Roman S. 15. Inhalt des Romanes Hoaotsian 16—18. Begriff der Chinesischen Metrik und Poetik 18—21. Ueber die Poesie der Indochinesischen Völker 21.

II. Die Indische Poesie.

Allgemeine Charakteristik des Indischen 21—23.

A. Epos.

Metrum desselben 24.

1) Râmâyana 25. Raghuvansa von Kalidasas und Raghavapândavîya von Kaviraja 29.

2) Mahâbhârata 29. Episoden daraus: Nalas, Naîshadiyacharita von Sriharsa, Damayantîkathâ von Trivikramabhattas und Nalodaya von Kalidasas 31. — Indralokâgamanam 32. — Hidimbabadhas 33. — Brâhmanavîlapa 33. — Sundas und Upasundas 33. — Fluthsage

33. — Sâvitrî 34. — Ardschûna's Himmelsreise 35. — Bhagavadgîtâ 36. — Kirâtârjunîga von Bharavin, Sisupálabadha von Maghas, Kumârasanbhava von Kalidasas 37.

B. Lyrik.

Meghadûta, Sringâratilaka und Ritusanhâra von Kalidasas 37. — Gitagovinda von Jayadevas 38. — Ghatakarparam 40. — Mohamudgara 40. — Einfluss des Islam auf die Indische Lyrik 40.

C. Drama.

Indische theoretische Werke über Poesie und insbesondere über dramatische Poesie 41. Technik des Indischen Theaters 42—49. Gattungen des Indischen Dramas nach der Indischen Auffassung 49—55.

1) Schauspiel: Kalidasas 55. Sakuntala 56. Vikramas und Urvasi 58. Agnimitra und Malavika 60. Sudraka's Mrichchhakati 61. Bhavabuti's Málati und Mádhava, Mahavira Cheritra, Uttara Rama Cheritra 64.

2) Lustspiel: Retnávali 65. Das politische Drama Mudra Rackschasa 66. Das allegorisch-komödische Drama Prabodhachandrodaya 67. Kautuku Servaswa 69. Hasyarnava 70. Sareda Tilaka 71.

Anhang von den Fabelsammlungen: 1) Panchatantra. 2) Hitôpadesas und von der Novellensammlung der Vrihat Kathá von Somadevas.

III. Die Poesie der Vorderasiatischen Völker.

1) Die Hebräische Poesie.

Warum diese Poesie vornehmlich lyrisch ist S. 75. Die Sammlung der Psalme 78. — Die Echa 80. — Das hohe Lied 80. — Sprüche Salomo's 82. — Koheleth 83. — Hiob 84. — Form der Hebräischen Poesie 85.

2) Die Muhamedanische Poesie.

Princip derselben im Allgemeinen 86. Gegensatz des Korân's und der Mährchen 88.

a) Die Persische Poesie.

Entstehung derselben 90.

a) Anssari 93. Firdussi's Leben 95—98. Inhalt des Epos Schahnamè 99 ff.

b) Omar Chiam 111. Enweri 112. Senaji 112. Nisami 112. Grundlegung der panegyrischen, mystischen und romantischen Richtung der Persischen Poesie. Angabe vom Inhalt der romantischen Epen Chosru und Schirin 113; Leila und Medschnun 116; Heft peiger 118; Iskendernamè 118. Die Kassidendichter Raschid Watwat 120; Chakani Hakaiki 121; Farjabi 121.

c) Ferideddin Attar 121; Dschelaleddin Rumi 123; Gipfel der mystischen Poesie.

d) Der moralisirende Saadi 124. Nachahmer der bisherigen Dichter 127. Hafis, Meister der erotischen und bakchantischen Lyrik 128.

e) Dschami's universeller Schluss der Persischen Poesie 129. Angabe aller seiner Gedichte und hierunter des romantischen von Jussuf und Suleicha 130 ff. Hatifi 136; Feisi 137. Rückblick auf die Entwicklung der Persischen Poesie in ihren Hauptmomenten.

b) Die Arabische Poesie.

Ihr Doppelcharakter ist episch-lyrisch und phantastisch-episch 139.

a) Sammlung von Volksliedern: Moallakat 141; Hamâsa 145. Asmai's Roman von Antara 145.

b) Der Lyriker Motenebbi 146.

c) Tausend und Eine Nacht 147. Hariri's Makâmen 149.

c) Die Türkische Poesie 151.

Charakteristik der Orientalischen Poesie überhaupt 151 ff.

Zweiter Abschnitt.
Geschichte der antiken Poesie.

I. Die Griechische Poesie.

Charakteristik der Griechischen Poesie und ihrer Entwicklung überhaupt 156.

Erste Periode: die Hellenische.

A. Epos.

1) Das mythische Epos. a) Das Homerische der Ilias und Odyssee 161. Die Homeridischen Hymnen 171. Eiresione, Batrachomyomachie und Margites 176.

b) Das Hesiodische Epos 177. Werke und Tage 178; Theogonie 179; Schild des Herakles 179.

c) Das cyklische Epos 180. Peisandros 183; Panyasis 183; Antimachos 184. Parodie des epischen Tones 185.

2) Das didaktische Epos. a) Die Orphischen Hymnen u. s. w. 186.

b) Die Aesopische Fabel 188.

c) Das reine Lehrgedicht. Xenophanes, Parmenides und Empedokles 192.

B. Lyrik.

Entstehung und Eintheilung derselben 194 ff.

1) Ionische Schule 200. a) Elegie 201. α) Die politische: Kallinos 202. Tyrtäos 202. β) Die gnomische: Solon 203. Theognis 205. Xenophanes 206. γ) Die erotische: Mimnermos 207. — Anakreon 208.

b) Hervorbildung des Epigrammes aus der Elegie und Eintheilung desselben α) in das gnomische, β) tragische, γ) witzig-ironische 209 ff.

c) Jamben: Archilochos 212.

2) Aeolische Schule. Uebergang vom Rhythmus zur Melodie und Theilung derselben durch die männliche und weibliche Stimme 213. Terpandros: Skolion 215. Alkäos und Sappho: strophische Dichtung 215. Erinna 217.

3) Dorische Schule: chorischer Gesang 217 ff. — Alkman 219. Stesichoros 220. Ibykos 220. Simonides 221. Pindaros 222. Bakchylides 223.

Anhang von dem Hellenischen Volksliede und seinen Arten 224.

C. Drama.

Bildung der dramatischen Poesie zu Athen 226. Werth der Parodie für dieselbe 228. Die dithyrambische Poesie und das improvisirte Volksschauspiel als Grundlage der dramatischen Poesie 230. Thespis und Phrynichos 232.

1) Das tragische Drama 233. Aeschylos 235. Sophokles 238. Euripides 247.

2) Das satyrische Drama 255.

3) Das komödische Drama 259.

a) Die alte Komödie: Aristophanes 259.

b) Die mittlere Komödie 268.

c) Die neue Komödie oder das eigentliche Lustspiel: Menandros 269.

Zweite Periode: die Alexandrinische.

Allgemeine Charakteristik derselben 275.

Erotische Elegie: Philetas, Hermenesianax, Phanokles, Kallimachos, Parthenios 279 ff. — Timon, der Parodist 282. — Der Tragiker Lykophron 283. — Der Epiker Apollonios 283. — Das Idyll, seine Entstehung aus den Mimen und die Dichter Theokritos, Bion und Moschos 284. — Das gelehrt-didaktische Gedicht: Aratos 287; Nikandros 288; Oppianos 288; Dionysios 289.

Dritte Periode: die Byzantinische.

Anthologieen 290. Bildung des sentimentalen Epos: Alkiphron 292; Nonnos 292; Lukios und Lukianos 293. Der Roman: Jamblichos, Heliodoros, Tatios, Longos, Xenophon, Prodromos, Eustathios 294.

II. Die Römische Poesie.

Allgemeiner Unterschied derselben von der Griechischen 297.

A. Die Periode des alterthümlichen Styles.

a) Aelteste einheimische Poesie 298.

b) Die Griechische Poesie als unerreichtes Ideal: Livius Andronicus, Nävius, Ennius 300.

c) Einigung des Lateinischen und Griechischen Styles. Dramatische Poesie 302. Lucilius: Satire 303. Atellanen 302 und 304. Pacuvius 304. Plautus 305. Terentius 306. Mimen 307. — Didaktische Poesie: Terentius Varro 308; Lucretius 309. Catullus Lyrik 310. Uebergang.

B. Die Periode des eleganten und correcten Styles.

a) Virgilius 311. Horatius 315. Tibullus, Propertius und Ovidius 317 ff.

b) Persius 324. Juvenalis 325. Petronius und Apulejus 326. Seneca's Tragödien 328. Lucanus, Silius, Valerius Flaccus und Statius 330. Das Lehrgedicht: Manilius, die Fabel: Phädrus und das Epigramm: Martialis 331 ff.

C. Die Periode des barbarisirenden Styles.

Nemesianus, Calpurnius und Ausonius, Claudianus 333 ff.

Erster Theil.

Geschichte

der

Poesie des Orients und des classischen Alterthums.

Die Geschichte der Poesie ist bisher vorzüglich eine Bearbeitung der besonderen Nationalpoesieen gewesen. Wir besitzen auf diesem Gebiet ausgezeichnete Arbeiten, z. B. von Herrn von Hammer über die Geschichte der Persischen Poesie, von Tiraboschi und Ginguené über die der Italienischen, von Chenier über die Französische Poesie, von Diez über die Poesie der Provençalen, von Roquefort über die französische Poesie im zwölften und dreizehnten Jahrhundert, von Warton über die Englische, von Bouterwek über die Deutsche, Englische, Französische, Spanische, Portugisische und Italienische Poesie u. s. w. Namentlich hat sich Bouterwek, trotz aller seiner Mängel, durch eben so fleissige als geschmackvolle Behandlung ein nicht genug zu schätzendes Verdienst erworben. Die allgemeine Geschichte der Poesie ist bis jetzt mehr in den Handbüchern der allgemeinen Literaturgeschichte dargestellt, z. B. in den sehr brauchbaren Werken dieser Art von Meusel, Eichhorn und Wachler. Den Versuch einer eigenen Darstellung der Geschichte der ganzen Poesie machte unter uns Hartmann; er blieb aber unvollendet und zeigt auch in dem Gelieferten eine grosse Unbehülflichkeit in der Anordnung der einzelnen Massen, welche sich ohne inneren Zusammenhang nach ziemlich willkührlich angenommenen Zeitabschnitten einander durchkreuzen. Welche aber bisher durch Gelehrsamkeit eben sowohl, als

durch eigenen dichterischen Genius und durch die feinste und zugleich umfassendste ästhetische Bildung zur allgemeinen Geschichtschreibung der Poesie den meisten Beruf an den Tag gelegt haben, das sind unstreitig die beiden Schlegel. August Wilhelms Vorlesungen über die dramatische Dichtkunst haben in dieser besonderen Gattung der Poesie eben so tief gewirkt, als Friedrichs Vorlesungen über die Geschichte der ganzen Literatur, in welchen er der Entwickelung der Poesie eine überwiegende Aufmerksamkeit widmete. Die einzelnen Abhandlungen Friedrichs, sein Gespräch über die Poesie, wie seine Untersuchungen über das Studium der Griechischen Poesie, worin er auch die Aufgabe der modernen Poesie zu bestimmen suchte, vorzüglich aber seine Studien des classischen Alterthums, sind wahre Fundgruben für die allgemeine Geschichte der Poesie. Mit inniger Verehrung erwähnen wir auch Solgers, der sich um die Ausfindung der wesentlichen Grundbestimmungen der Poesie, theils in seinem Erwin, theils in seiner Kritik von A. W. Schlegels Vorlesungen über die dramatische Kunst so vielen Dank verdient hat.

Unsere Absicht geht bei diesem Versuche nur auf eine Zusammenstellung der Hauptresultate der bisherigen Forschungen. Wir wollen hier keine Untersuchungen über Einzelheiten anstellen; wir wollen in Bezug auf den gegebenen Stoff nichts Neues liefern; aber, unserer Neigung zu solchen encyclopädischen Arbeiten folgend, wollen wir einen Umriss der Grundgestalten zu entwerfen versuchen, in welchen die Poesie bisher sich entwickelt hat. Je weniger bis jetzt die Betrachtung der Poesie ihre ganze Geschichte umfass-

te, um so eher dürfen wir durch unseren Beitrag, wie gering und unzureichend er an sich auch sei, die Erkenntniss ihres allgemeinen Ganges zu fördern hoffen.

Die Geschichte der Poesie ist in ihrem Gange von dem der Weltgeschichte nicht unterschieden und es ist derselbe Geist, der in jener, wie in dieser, sich offenbart. Die Ordnung der Geschichte der Poesie muss daher im Ganzen denselben Verlauf haben, wie die welthistorische Entwickelung des Geistes überhaupt. Wie weit man nun auch von einander in der Eintheilung der Weltgeschichte abweichen möge, so treten doch als unverkennbare Gegensätze der Orient und der Occident und als der Uebergang von dem einen zum andern die Staaten der antiken Welt hervor. Die Grundbestimmung für die Theilung des Ganzen dürfte sich daher so aussprechen lassen, dass zuerst die Geschichte der Orientalischen, zweitens die Geschichte der Antiken oder classischen, drittens die der Christlichen Poesie abgehandelt werden müsse.

Vor diesen Gestalten der Poesie, welche zu einer bleibenden, der unsterblichen Erinnerung des Weltgeistes überlieferten Form gelangt sind, liegt eine Poesie, welche der erste Ausbruch des dichterischen Geistes ist. Sie macht den Anfang der Poesie und findet sich bei allen Völkern. Weil sie ohne alle Reflexion sich erzeugt, kann sie die Naturpoesie genannt werden. Mit der Empfindung, mit der Anschauung selbst wird sie unmittelbar geboren; der Dichtende weiss nicht, dass er dichtet; er will nur die erhöhete Stimmung seines Innern aussprechen, welches Unbewusstseins wegen sie einen durchaus naiven Character hat und schlechthin nur als Gesang existirt. Diese Poesie

ist allseitig, je nach dem besondern Impuls der Empfindung. Lieder der Liebe, der Freude, Kriegsgesänge, Tanzweisen, Grablieder und ähnliche Dichtungen entstehen in ihr; da aber der materielle Gehalt der Gelegenheit, von welcher das Lied ausgeht, die Hauptsache ist, so kommt es zu keiner vollkommenen Durchbildung des Inhaltes mit der Form, und die letztere bleibt zurück.

Von der Naturpoesie kann es aber keine Geschichte geben; eine solche empfängt sie erst durch die Entstehung der Kunstpoesie, welche aus ihrem Schoosse hervorgeht und stets mit ihr zusammenhängt. Die Naturpoesie selbst verharrt immer auf dem nämlichen Standpunct, wie die Natur. Bildet sie sich, so heisst diess nichts anderes, als sie geht in die Kunstpoesie über und dieser Moment ist der einzige, in welchem sie in die Geschichte eintritt. Daher kann es von den Erzeugnissen der Naturpoesie nur Sammlungen geben, für welche nicht die Kunst, vielmehr das Interesse an dem eigenthümlichen Geist, der sich darin darstellt, den Maasstab abgibt. So verhält es sich mit den Poesieen, welche wir von den Völkern haben, die jenseits des Zusammenhanges der grossen welthistorischen Nationen stehen und nur dann und wann als Reizmittel oder als unorganisches Material in dieselben hinein gezogen werden. Bei den weitläufigen Verzweigungen des Finnischen Stammes, auf den Südseeinseln, in Afrika —, überall treffen wir hier zwar vereinzelte Poesieen — aber eine Geschichte der Poesie ist unmöglich.

In der ihrer als Poesie sich bewussten Poesie oder in der Kunstpoesie, erscheint die Naturpoesie als die

unmittelbare, natürliche Grundlage, ohne welche sie selbst kein frisches, lebendiges Gedeihen hat. Entwickelt sich ein solcher Zusammenhang zwischen der Natur- und Kunstpoesie, dass jene die stoffartige Basis ausmacht, auf welcher die ihrer bewusste Poesie beruhet, so pflegen wir jene Volkspoesie zu nennen; diese dauert auch neben der Kunstbildung der Poesie fort und darf daher in einer Geschichte derselben wegen der Wechselwirkung mit ihr nicht unberücksichtigt bleiben.

Die erste gebildete Poesie haben wir unstreitig im Orient und hier, nach der Versicherung der Gelehrten, in China zu suchen. Abel-Rémusat sagt geradezu, dass die Chinesische Literatur durch Anzahl, Wichtigkeit und Authenticität ihrer Denkmale die erste von ganz Asien sei.*) Gegenwärtig soll das Chinesische Leben eine sehr abstossende Gestalt haben, weil die Bildung desselben das ursprüngliche Princip weit überschritten hat. An diesem Widerspruch liegt das grosse Reich krank; der Staat der Mitte und der Gerechtigkeit, wie er sich selbst nennt, ist zu einem System der wachsamsten Polizei geworden; die Liebe der Familie, der Boden des ganzen Chinesischen Daseins, ist in eine kalte Ehrfurcht ausgeartet und ein ceremonielles Wesen hat sich über das ganze Land zur Ertödtung aller ächten Gemüthlichkeit verbreitet.**) Scherz und Freude wohnt auf den Lippen, grauer

*) Abel-Rémusat, Nouveaux mélanges asiatiques T. I. 1829. p. 62.

**) S. das Chinesische Complimentirbuch in Versen gedr. zu Makao 1824.

Trübsinn im Herzen. Die Kunst der Verstellung ist so ausgedehnt und so meisterlich, dass man sagen kann, der Rest der Innerlichkeit habe sich in sie geflüchtet, weil doch in ihr der Mensch noch einen Genuss seiner eigenen Thätigkeit habe. Aber so, wie jetzt, ist es nicht immer gewesen. Der Anfang der Chinesischen Geschichte stellt uns das Princip des Familienlebens in einer hohen Würde und Reinheit auf, und die älteste Poesie zeigt sich als das Abbild dieses edlen und einfachen Daseins.*)

Unter den Sammlungen, welch Kong-fu-tseu im fünften Jahrhundert vor Christus von den alten Reichsschriften veranstaltete, findet sich auch eine poetische Chrestomathie: das Schi-King, was man nicht mit der ganzen Sammlung überhaupt verwechseln darf, walche den Namen Schu-King führt. Das Schi-King enthält lauter lyriche Gesänge aus den Zeiten der drei ersten Dynastieen, Hia, Schang und Tscheu. Der Zahl nach sind es über dreihundert, welche Kong-fu-tseu 484 v. Chr. aus den Handschriften der kaiserlichen Bibliothek der Tscheu auszog und mit kurzen erläuternden Anmerkungen begleitete. Das ganze Werk besteht aus vier Abtheilungen, von welchen die erste den Namen

*) Vgl. Windischmann, die Philosophie im Fortgang der Weltgeschichte, 1827. Theil, I. Sina, am Anfang und am Ende, wo sowohl die Wahrheit des ursprünglichen Principes, als die furchtbare Verzerrung desselben durch die höhere Bildung entwickelt ist. Denselben Gang der Chinesischen Cultur legt auch Fr. v. Schlegel dar in seiner Philosophie der Geschichte, 1829, Thl. I. Vorlesung III. S. 81—117. Eine vortreffliche Schilderung des Princips des Familienlebens hat auch Stuhr nach den Memoires sur le Chine par le Comte, nach Barrow's und Staunton's Reisen in seiner Schrift: über den Untergang der Naturstaaten von Feodor Eggo, 1812. S. 20—25. gegeben.

Kue-fong d. i. Sitten des Reiches führt und Gedichte sehr gemischten Inhaltes aus sehr verschiedenen Zeiten und Provinzen in sich begreift. Es war nämlich den Vang oder Vasallen vom Kaiser zur Pflicht gemacht, dass, wenn einer von ihnen in die kaiserliche Residenz kam, er zuleich die schönsten und neuesten Gesänge mitbringen musste, welche in seinem Lande bekannt geworden waren. Diese Gedichte wurden dem Kaiser überreicht, der sie den Gelehrten seines Hofes mittheilte, damit sie dieselben aufmerksam prüften, ihre Anmerkungen und Erklärungen hinzufügten und aus den jedesmaligen Lieblingsgesängen einer Provinz auf die Sitten ihrer Einwohner schlössen. Diejenigen Gedichte, welche den Beifall des Kaisers und seiner Grossen erhielten, wurden nachher bei feierlichen Opfern und anderen Gelegenheiten unter musikalischer Begleitung abgesungen und eine Abschrift davon in der kaiserlichen Bibliothek niedergelegt. Das Kue-fong enthält die besten dieser Lieder. Die zweite und dritte Abtheilung des Schi-king führen die Ueberschrift Ya, d. h. odae. Ihre Behandlung soll erhaben und edel sein, der Styl sogar majestätisch und der lyrische Rhythmus dem Inhalt gemäss abwechselnd. Namentlich sollen die Gedichte des Ta-ya und Siao-ya den Namen Oden vollkommen verdienen. Sie preisen die Tugenden der Herrscher, geisseln ihre Laster und prägen die tiefste Erfurcht für die bestehenden Gesetze des Staates ein. Vorgetragen wurden sie bei feierlichen Einzügen der Lehenfürsten in die Hauptstadt, bei ihrer Einführung in den Pallast des Kaisers und bei der Audienz. Ausserdem, wenn Gesandte fremder Höfe dem Kaiser vorgestellt wurden und wenn die Reichsgrossen sich in seinen Pallast begaben, um

dem feierlichen Opfer am Amfang eines jeden Jahres beizuwohnen. — Die vierte Abtheilung des Schi-king enthält Sung, d. i. Laudes, Hymnen zu Ehren des Herrschers des Himmels, der grossen Männer des Alterthums und der abgeschiedenen Seelen. Sie wurden hauptsächlich bei dem Dienst gesungen, welcher den Manen verdienter Männer und den Vorfahren des Kaisers gewidmet war. Diese Sung theilen sich in drei Classen; die erste, Tscheu-sung, enthält die Sung aus den Zeiten der Tscheu; die zweite, Lu-sung, die Gedichte aus dem Reiche Lu, dem Vaterlande des Kon-fu-tseu, welches von den Nachkommen des Tscheu-kong beherrscht wurde; endlich die Abtheilung Schang-sung umfasst die Gedichte aus den Zeiten des Schang. Der Charakter der Sung ist Erhabenheit, Ernst und ein Wechsel zarter Empfindungen mit den kühnsten Bildern.

Von mehr als dreitausend Gedichten, welche Kong-fu-tseu vorfand, hob er für das Schi-king nur dreihundert und eilf heraus. Da er von dem Zweck geleitet wurde, der Jugend ein eben so lehrreiches als anmuthiges Buch in die Hand zu geben, so überging er tändelnde oder unzüchtige Lieder, Satiren, deren Interesse mit dem Tode der Personen, worauf sie sich bezogen, längst erloschen war, Gedichte, welche durch Anspielungen auf verschwundene Sitten und Gebräuche des Alterthums zu schwer verständlich waren. Seine eigenen kurzen Erläuterungen reichten nach einigen Jahrhunderten schon so wenig mehr aus, dass nicht nur die weitläuftigsten Commentare, sondern auch ein eigenes Wörterbuch für das Verständniss des Schi-King ausgearbeitet werden mussten. Nach dem Sturze der Dynastie Tscheu, welche 1122—256 v. Chr. den Thron inne hat-

te, traf unter dem zerstörenden Schi-hoang-ti, 247 v. Chr., das Schi-King ein gleiches Schicksal mit den übrigen alten Reichs-Schriften. Doch ein Gelehrter, Mao-tshang, war so glücklich, diese vortreffliche Blumenlese in den Trümmern eines Pallastes wiederzufinden und zwar, bis auf sehr geringe Bruchstücke, ganz vollständig. Weil wir also seiner Ueberlieferung das Werk in der jetzigen Gestalt verdanken, nannte es dessen vorzüglichster Bearbeiter unter den Song, Tsu-ven-kong, zu seinem Andenken das Mao-Schi-King.*)

Als diejenigen Dichter, welche der Chinesischen Poesie die Regeln gegeben haben, die noch jetzt von ihr befolgt werden, gelten Tu-Fu und Li-thaï-pe. Zeitgenossen und Nebenbuhler. Da wir im Ganzen noch so wenig von der Chinesischen Poesie wissen, so dürfte es nicht uninteressant sein, die Hauptmomente aus dem Leben des berühmten Tu-fu durchzugehen, um uns auf diese Weise doch auch ein Bild von den Verhältnissen zu verschaffen, in denen Chinesische Dichter sich bewegen müssen. Tu-fu, mit dem Beinahmen Tseu-meï, wurde zu Anfang des achten Jahrhunderts n. Chr. zu Siang-yang in der Provinz Hu-kuang geboren. Seine Vorfahren zeichneten sich seit lange durch ihre Talente eben sowohl, als durch die hohen Aemter aus, welche sie bekleideten. Sein Grossvater, Tu-sching-yan, hatte

*) Vergleiche Klaproth im Asiatischen Magazin, Weimar 1802, Bd. II. S. 491—496. S. 497—498. ist hier auch eine chinesische Beurtheilung des Schi-King aus dem Scheng-tsu-gin-hoang-ti-kin-yu oder den Lehrern des Kaisers Kang-hi mitgetheilt, so wie S. 499—506 die Uebersetzung mehrer Oden, welche sich alle um die Heiligkeit der Familienpietät bewegen, Bruderliebe, Conflict der geschlechtlichen Liebe mit dem Willen der Familie, Ehre der Ahnen u. s. w.

selbst Gedichte gemacht, von denen uns noch zehn Bücher übrig sind. Tu-fu verrieth schon frühzeitig glückliche Anlagen. Doch hatte er in den literarischen Preisbewerbungen, welche in China den Weg zu Würden und zu einer gedeihlichen Stellung bahnen, keinen Erfolg. Sein eigensinniger Geist konnte sich der unbeugsamen Regel nicht fügen, welche die Verfassung allen Gelehrten ohne Ausnahme vorschreibt, weshalb er aller Beförderung entsagte und, seiner Neigung folgend, sich gänzlich der Dichtkunst hingab. Bald wurde er durch seine Verse bekannt und von 742 — 755 gab er drei jener beschreibenden Gedichte heraus, welche im Chinesischen den Namen Fu haben. Er erwarb sich durch sie die Gunst des Kaisers, der ihn entweder an seinen Hof anschliesen oder ihm die Verwaltung einer Provinz anvertrauen wollte. Jedoch Tu-fu nahm blos einen zwar ehrenvollen, allein für seine äusserliche Lage nicht weiter vortheilhaften Titel an, so, dass er dem Kaiser seine Noth in einem freimüthigen Gedicht zu schildern sich genöthigt sah. Seine Bitte wurde gnädig aufgenommen und brachte ihm einen Gnadengehalt, dessen er aber nicht lange genoss, weil der Kaiser noch in diesem nämlichen Jahr seine Hauptstadt einem Empörer überlassen musste. Der flüchtige Tu-fu fiel in die Hände eines Häuptlings der Empörer, fand aber Mittel, 757 nach Fung-thsiang in der Provinz Schen-si zu entkommen, von wo aus er sich an den neuen Kaiser Su-tsung wendete, der ihn eben so gütig, als sein Vorgänger, behandelte. Da er aber die Vorrechte des ihm verliehenen Amtes geltend machen und eine in Ungnade gefallene obrigkeitliche Person hartnäckig vertheidigen wollte, wurde er selbst vom Hof entfernt und als Unterstatthalter nach Thsin verwie-

sen. Weil er sich aber zur Führung der mit dieser Stelle verbundenen Geschäfte wenig berufen fühlte, so gab er sie unmittelbar auf und floh nach Tsching-tu in der Provinz Sse-tschhu-an, wo er in einer solchen Dürftigkeit lebte, dass er selbst das Reisig zusammenlesen musste, um sich zu wärmen und seine Nahrung zu kochen. Nach mehren Jahren eines bewegten und elenden Lebens machte er 761 die Bekanntschaft des Militärcommandanten von Sse-tschhuan, Namens Yan-wu, der dem Kaiser den traurigen Zustand Tu-fu's darstellte, wie er in der von ihm befehligten Provinz von Ort zu Ort umirre. Auf die Bitte dieses Officiers bewilligte der Kaiser dem Tu-fu einen Titel, der ihn in das Ministerium der öffentlichen Arbeiten brachte, und ihm ein Einkommen ohne grosse Geschäfte sicherte. Als aber Tu-fu's Beschützer gestorben war und in der Provinz, worin er wohnte, grosse Unruhen ausbrachen, so kehrte der Dichter zu seinem umschweifenden Leben zurück und ging erst nach Sin, dann nach Tsching-tu und nach Khueï. 768 hatte Tu-fu Lust, die Ueberbleibsel eines alten Gebäudes zu besuchen, dessen Gründung man den berühmten Yu zuschrieb. Er wagte sich deswegen allein in einem Nachen auf einen ausgetretenen Fluss. Allein der Drang des Wassers nöthigte ihn, sich in einen verlassenen Tempel zu flüchten, wo er zehn ganzer Tage blieb, ohne dass man ihm hätte Nahrung schaffen oder irgendwie beistehen können. Endlich liess die Ortsobrigkeit ein Floss zurecht machen, bestieg es selbst und brachte Tu-fu glücklich an das Land. Jedoch sein Magen war, durch ein so langes Fasten, so geschwächt, dass er die ihm dargebotenen Nahrungsmittel nicht vertragen konnte. Tu-fu ass viel, trank noch mehr und starb in der Nacht

an Unverdaulichkeit. Er hinterliess viel Gedichte, welche man nach seinem Tode sorgfältig sammelte und herausgab; noch heut zu Tage gehören sie zu den auserlesensten Genüssen der Gebildeten, welche sie gern anführen und nachahmen. Man findet sie in den Gesellschaftsälen, in den Bibliotheken, sogar in den Küchen; man entlehnt aus ihnen Inschriften für Windschirme, Fächer und Schreibstöcke. Die Ausgabe von Tu-fu's Werken, welche 1039 geordnet und gegen 1059 gedruckt ward, enthält 1405 Stück mit einem Index, um sie nach der Zeitfolge zu ordnen; 1065 fügte man noch einen Supplementband von den Stücken hinzu, welche Tu-fu während seiner Wanderungen in der Provinz Sse-tschhuan gedichtet hatte. *)

Die Chinesische Poesie soll an satirischen und an beschreibenden Gedichten sehr reich und mannigfaltig sein und nach den bekannt gewordenen Proben scheint die letztere Gattung durch eine klare Auffassung der Natur sich besonders auszuzeichnen**). Auch die dramatische Poesie scheint sehr fruchtbar zu sein. Die Dramen zerfallen in zwei Hauptabtheilungen, in lange historische Stücke und in Possen. Nach den Beschreibungen der Reisenden werden die letzteren von den umherziehenden Schauspielertruppen am häufigsten gegeben. Geschicklichkeit im Fechten und Taschenspielerkünste drängen sich darin in die Breite vor. Bei jenem ergötzt die Anschauung der Gewandheit

*) S. Abel Rémusat, nouveaux Mélanges Asiatiq. T. II. p. 174 — 178.

**) S. Heinrich Kurz in seinen Mittheilungen über die Chinesische Poesie in der Zeitschrift, das Ausland, in den Jahrgängen 1830 und 1831. in verschiedenen Nummern, wo interressante Beispiele gegeben sind.

und Fertigkeit des Leibes, verbunden mit einer prosaischen Beklemmung, ob nicht ein Unglück aus dem Spiel hervorgehe; bei diesen die Täuschung, zu wissen, es gehe Alles natürlich zu, obschon der Schein eines unbegreiflichen Vorganges da ist — das einzig Wunderbare des prosaischen Verstandes. Die historischen Stücke dauern oft sehr lang und umfassen meist die ganze Biographie des Helden. An Einem Abend wird er geboren, unterichtet, examinirt, graduirt, steigt dann etwa bis zum Posten eines Feldherrn, schlägt die Feinde, stirbt, und wird zum Schutzgott seiner Familie oder seiner Provinz erhoben. Schreien, Gelärm und wüstes Schlachtenliefern soll in diesen Stücken im Uebermaass herrschen. Doch scheinen auch feinere Entwicklungen in dieser Gattung vorzukommen. Ein Beispiel dafür ist das näher unter dem Namen „das Bild" bekannt gewordene Schauspiel. Ein Kaiser ruhet auf den Lorbeeren eines glücklich vollbrachten Feldzuges aus und gibt seinem Minister den Befehl, ihm das schönste Mädchen des Reichs zu schaffen. Dieser findet es auch aus, täuscht aber den Kaiser durch Zusendung anderer Bildnisse und sucht das Mädchen für sich auf einem Landgute zu wahren. Zufällig kommt der Kaiser hierher und nun entwickelt sich der Betrug des Mandarins auf eine sehr ansprechende Weise, indem der Kaiser, ohne das geringste zu ahnen, der Schönen im Garten begegnet, mit ihr in ein Gespräch sich einlässt und sogleich von der brennendsten Liebe zu ihr hingerissen wird. Der entlarvte Minister fliehet in die Mongolei. — Von einer Posse, Lamó, das Mahlen in der Mühle, gibt uns ein Reisender, der sie in Kanton sah, folgende Darstellung. Es waren nur drei Personen,

ken können. Der General Yang wird durch die Feinde eingeschlossen; Liang, der in kurzer Zeit den ersten Rang der Gelehrten erreicht hat und darum nach Chinesischen Consequenz Staatsminister geworden ist, bittet um den Auftrag, den Vater seiner Heirin zu befreien und erhält ihn. Doch ist er in seiner Unternehmung nicht glücklich; er lässt sich selbst umzingeln und gilt einige Zeit für todt, wodurch Yao-sian Gelegenheit erhält, ihren Schmerz auszudrücken und ihre Beständigkeit glänzen zu lassen. Die andere dem Liang bestimmte Braut stürzt sich in einen Strom, wird aber von einem Officier gerettet. Unterdessen wird ein anderer Gelehrter, ein Studiengenosse Liangs, zur Anführung des Heeres beordert und wirklich gelingt ihm die Befreiung seiner beiden Vorgänger. Alle drei kehren siegreich an den Hof zurück und werden dort auf eine ihren Verdiensten angemessene Weise belohnt. Der junge Liang hat nun kein weiteres Hinderniss, mit der schönen Yao-sian sich zu vermählen und diese, weit entfernt, sich seiner Heirath mit der zweiten ihm bestimmten Braut zu widersetzen, fordert ihn selbst auf, in dieser Rücksicht dem Willen des Kaisers zu folgen. So schliesst denn eine doppelte Heirath die Wünsche eines zartfühlenden Mannes; der, als er die Zufriedenheit seiner ersten Braut wahrnimmt, ihre tugendhafte Ergebung nicht genug bewundern kann; eine in China's Romanen sehr häufige Auflösung.

Es wird nicht unzweckmässig sein, diese Zusammenstellung mit den vortrefflichen Anmerkungen zu schliessen, welche Abel-Remüsat*) über das Formelle der Chinesischen Poesie gemacht hat. Jeder Chinesi-

*) Nouveaux Mélanges Asiat. T. I. p. 335—341.

sche Vers muss einen vollkommnen Sinn einschliessen und das Ueberschreiten (enjambement) ist schlechterdings nicht erlaubt. Anfangs waren die Chinesischen Verse einfache Reimzeilen, die im Allgemeinen auch die nämliche Sylbenzahl hatten. Der Rythmus dieser Verse bestand einzig in der periodischen Wiederkehr gewisser Töne, welche man im Fall der Noth durch ein sehr schlichtes Mittel erneuerte, nämlich durch die Wiederholung derselben Worte. Im Fortgang der metrischen Bildung wurden die Verse dem Reim unterworfen und die neueren Poeten haben sich dadurch ein schweres Joch aufgelegt, dass sie das periodische System, was sich ursprünglich nur auf die Endsylben bezog, in das Innere des Verses eingeführt haben. Die nothwendige Sylbenzahl eines jeden Verses war im Durchschnitt auf fünf bis sieben Sylben festgesetzt. In den fünfsylbigen Versen blieb die erste und dritte Sylbe, in den siebensylbigen die dritte und fünfte frei; aber man kam dahin überein, dass die sich entsprechenden Sylben in einer abwechselnden und umgekehrten Ordnung von Vers zu Vers, von Stanze zu Stanze, die beiden Hauptaccente, deren die Chinesischen Worte fähig sind, wieder hervorbringen müssten. Diese neue Schwierigkeit scheint den poetischen Genius gar nicht gelähmt zu haben, denn vielleicht sind in China nie mehr Verse gemacht, als seitdem es so schwer hält, gute zu machen. Allein man kann nicht leugnen, dass ein solches System der Versification dem angemessenen und natürlichen Ausdruck die grössten Hindernisse in den Weg legt, die man oft nur auf Kosten der grammatischen Richtigkeit überwindet. Der poetische Styl erlaubt daher Ellipsen, Verdopplungen der Bezeich-

nung, lückenfüllende oder euphonistische Ausdrücke, und besonders Umstellungen und Wendungen, welche die Klarheit der Prosa durchaus nicht zulässt. Vorzüglich werden die Chinesischen Verse durch den beständigen Gebrauch einer Menge metaphorischer und entlegener Ausdrücke dunkel, welche nicht in ihrem gewöhnlichen Sinn, sondern in dem figürlichen genommen werden müssen, der ihnen für den Augenblick ertheilt wird. Dies sind Anspielungen auf Thatsachen, Anekdoten, Meinungen, Gebräuche, welche nur durch die grösste Vertrautheit mit dem Chinesischen Leben verständlich werden. Zum guten Geschmack wird gefordert, dass die bildlichen und symbolischen Bezeichnungen in einer symmetrischen Ordnung erscheinen, z. B. so, dass die Bilder eines Verses denen des folgenden ganz genau entsprechen, woraus eine eigenthümliche Darstellung mit doppeltem, zuweilen dreifachem Sinn hervorgeht, welche den Reiz der Chinesischen Poesie ausmacht. Das Wort Roth ist im Chinesichen synonym mit Schön; aber keine andere Sprache würde im Stande sein, die Nebenbedeutungen anzugeben, welche aus der Beziehung dieser beiden Vorstellungen entstehen. Der Jaspis ist das Bild der Vollkommenheit und Zärtlichkeit; der Morgen, als Himmelsgegend, das der Heirath. Ein östlicher Gast ist ein Schwiegersohn und im Gegensatz dazu nennt sich ein gewöhnlicher Gast einen Abendgast. Man sagt, ein junger Mensch sei unter dem Fenster, um anzudeuten, dass er studire; zwei Personen desselben Fensters heisst so viel, als sie sind Mitschüler; so ist es gekommen, dass Fenster gleichbedeutend mit einem Studirenden ist.

Tausend Ausdrücke der Art gehören zu den Zierden des poetischen Styls — der Chinesen. — Man sieht, wagen wir zu Roqueforts Bemerkungen hinzuzufügen, dass das Verstandesinteresse der Gleichartigkeit des Reimes, der Bilder, sie mehr bewegt, als die süsse Musik des erstern und die Angemessenheit und Schönheit der letztern.

Von der Poesie der Indochinesischen Völker wissen wir viel zu wenig, als dass es möglich wäre, auch nur so viel Züge davon anzugeben, dass ein wenigstens ungefähres Bild derselben entstände. Einzelne Lieder sind uns wohl bekannt geworden, aber so sparsam, dass es voreilig wäre, aus ihnen ein allgemeines Urtheil abzuleiten.*)

Desto reichhaltiger sind uns seit einiger Zeit die Quellen der Indischen Poesie eröffnet. In China schleicht eine grosse Monotonie durch das ungeheure Reich; das Indische Leben aber hat in seiner Grundlage, der Kastentheilung, das Princip einer mannigfaltigen, machtvollen Bewegung. Von der Chinesischen Poesie ist kein Zweig in die Poesie der übrigen Welt hinübergepflanzt; sie ist ganz in sich abgeschlossen.

*) S. z. B. Pallas Sammlung historischer Nachrichten über die Mongolischen Völkerschaften. Thl. I. S. 152. ff. wo interessante Kalmuckische Lieder, Liebeslieder, Klaglieder auf den Abzug der Wolgaischen Horde, Lied eines Kalmucken in der Fremde u. a. mitgetheilt sind; wiederholt von Fr. Majer im Asiat. Magazin Bd. I. p. 547 — 554. Malaiische Lieder hat Adelbert von Chamisso in seinen Gedichten (Leipzig 1830) übersetzt.

Die Indische Poesie dagegen ist die erste, von welcher auch andere Völker lebendig berührt sind. Ihre Bedeutung lässt sich im Allgemeinen wohl dahin festsetzen, dass in ihr zuerst alle Formen der Poesie auftreten, jedoch in einer noch schwankenden Gestalt und mit einem Vorherrschen des epischen Elementes. Epos, Lyrik, Didaktik, Drama hat sich hier entwickelt und das Drama macht offenbar den Beschluss der poetischen Bildung, obschon eine chronologisch genaue Aufführung der einzelnen poetischen Producte bei den ungeheuren Abweichungen der Angaben noch nicht thunlich ist. Das Charakteristische der Indischen Poesie ist ein Kampf des Verstandes mit der Phantasie. Der Verstand zeigt sich in dem Trieb zur Unterscheidung der poetischen Formen; die Phantasie aber vergisst diese Beschränkung und verweilt zu lange bei der Ausführung des Einzelnen; selten lös't sich diese Differenz zu einer vollkommenen Einheit. Daher schwebt die Indische Kunst, wie das Indische Leben, zwischen dem Gemessenen und Maasslosen, zwischen dem Rohen und Gebildeten, zwischen dem Schönen und Hässlichen. Des Landes natürliche Ueppigkeit, dem es an Nichts gebricht, der sich völlig ausgleichende Gegensatz zwichen Hoch- und Tiefland, die erhabene Alpennatur des Himelaya, die herrlichen Gebirgsformen im Dekan, das hinreissend schöne Thal des Ganges, die Ergibigkeit der Erde an Metallen und edlen Steinen aller Art, die Blüthe der tropischen Vegetation, die Versammlung aller Thiergeschlechter, jeder Wechsel der Temperatur, das ringsum in Abend, Mittag und Morgen strömende Meer, die unzähligen Völkergruppen mit der verschieden-

sten Cultur, von thierischer Wildheit sich hinanstufend bis zu raffinirtester Ueberbildung, — Alles dies spiegelt sich glänzend in der Indischen Poesie wieder ab. Aber zugleich hat dieser unbeschreibliche Reichthum, ihn zu fassen und zu gestalten erschwert und dies mag ein Hauptgrund der angedeuteten Monstrosität sein, welche in den Erscheinungen der Indischen Kunst oft kindisch und widerlich, inmitten der glücklichsten Formationen, bis zum Sinnlosen hervorbricht. (Hieraus lassen sich auch wohl die widersprechenden Urtheile erklären, welche über Indische Poesie gefällt sind; sie finden sich zuweilen bei einem und Demselben beisammen. Ueber die Sakuntala z. B rief Göthe in dem oft wiederholten Distichon entzückt aus:

Willt du die Blüthe des frühern, die Früchte des späteren Jahres,
Willt du, was reizt und entzückt, willt du, was sättigt und nährt,
Willt du den Himmel, die Erde mit Einem Namen begreifen —
Nenn' ich Sakontala dir, und so ist Alles gesagt.

Doch wie lässt sich eben dieser Dichter in den zahmen Xenien*) über die Indischen Götter vernehmen, wo es unter Anderem heisst: „Nichts schrecklicher kann den Menschen geschehn, als das Absurde verkörpert zu sehn.")**)

*) Sämmtliche Werke. 1827. Bd. III. S. 268 u. 269.

**) In Betreff allgemeiner Darstellungen Indischer Kunst und Indischer Poesie bemerken wir hier Fr. Schlegels Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte. Bd. I. S. 118 — 155. und S. 182 — 189. Ferner eben derselbe in der Geschichte der alten und neuen Literatur. Fünfte Vorlesung in den sämmtlichen Werken, Wien 1822, Thl. I. S. 175 — 220. Ferner eben derselbe in seiner Schrift über die Sprache und Weisheit der Indier, Heidelberg 1808; von S. 149 ff.

Die älteste Indische Poesie ist die epische. Denn obwohl die heiligen, kanonischen Schriften, Manu's Gesetzbuch, die Veda's, die Upaveda's, die Anga's und Upanga's, sehr viel Dichterisches enthalten, sowohl Hymnen, als poetisch ausgedrückte Reflexionen, kosmogonische, theogonische und andere Sagen, so ist doch ihr Zweck nicht die Poesie, vielmehr der Cultus. Von den Upanga's machen die Purana's, deren man achtzehn zählt, gewissermassen den Uebergang zu dem eigentlichen Epos, dem Râmâyana und Mahâbârata. Purâne heisst überhaupt alte Schrift und der Râmâyaṇa beruft sich einmal selbst auf eine solche. Auch erwähnt er, dass die epischen Gedichte rhapsodisch vorgetragen seien, zunächst von den Schülern des Kusa und Lava, wesshalb alle folgende Rhapsoden nach ihnen Kusilavâs benannt seien. Die epischen Gedichte sind in dem sogenannten slokas, d. h. gebundener Rede, verfasst, dessen Erfindung dem Verfasser des Râmâyana zugeschrieben wird. Er sah von zwei Thierchen und sich liebenden Reihervögeln, die

von wo an die verschiedenen Epochen der Indischen Literatur charakterisirt werden, eine Entwicklung, welche in Deutschland die zuerst durchgreifende wurde. — Eine ausführliche katalogartige Zusammenstellung der einzelnen bekannt gewordenen Werke bietet der Versuch einer Literatur der Sanskritsprache von Fr. Adelung. St. Petersburg. 1830. — Die erste, auch den Inhalt kurz darlegende, nach Vollständigkeit strebende Darstellung findet sich in dem Werke des Herrn von Bohlen, das alte Indien, Th. II. 1830. S. 335—432, aus welcher wir im Folgenden vorzugsweise geschöpft haben. — Was aber das Indische Drama betrifft, so haben wir uns besonders an „das Theater der Hindus" aus der Englischen Uebertragung des Sanscrit-Originals von H. H. Wilson, metrisch übersetzt (von O. L. B. Wolff) gehalten; Thl. I. 1828; Thl. II. 1831. — Andere Quellen werden wir zwischenher erwähnen.

in einer schönen Wildniss glücklich beisammen nisteten, das Mänchen plötzlich durch einen frevelhaften Ueberfall von rauher Hand gefühllos ermorden. Bei dem Schmerz über diesen Anblick und von Mitleiden über die Klagen der Verlassenen ergriffen, brach er in Worte aus, die rhythmisch waren und so ward die Elegie und das Indische Distichon als das eigenthümliche Gesetz ihres Versmaasses erfunden. Der slokas besteht aus zwei sechszehnsylbigen Versen, deren jeder in der Mitte einen Abschnitt hat, so dass das ganze Distichon aus vier achtsylbigen Gliedern oder Füssen nach der Indischen Benennung besteht; beide Hälften haben im Durchschnitt einen iambischen Ausgang; für die vier ersten Sylben aller vier achtsylbigen Füsse des Distichons können alle metrische Stellungen ohne Unterschied nach Belieben genommen werden. Ein vollkommenes Bild gibt der Spruch:

„Von der Brück' an die Schneeberg' hin, wer die Bauddhas, so Greis als Kind,
„Nicht erwürgt, soll erwürgt werden!" — rief der Fürst seinen Dienern zu.*)

Für den Verfasser des Râmâyana, d. h. des Wandels des Ramas, gilt einstimmig Vâlmîkis (abgeleitet von Valmîka, der Termitenhügel); doch lässt sich über die Zeit, wann er gelebt und gedichtet haben möge, mit Bestimmtheit nichts angeben. Das Ganze besteht, mit Ausnahme der verdächtigen Episoden, aus 24000 Distichen und wird in sieben grosse Bücher, kanda, eingetheilt. Die einzelnen Bücher haben ihre Namen vom Inhalt derselben und zerfallen wiederum in klei-

*) Siehe die Auseinandersetzung dieses Metrums in Fr. Schlegels sämmtlichen Werken, 1823. Bd. IX. S. 222—228.

nere Abschnitte, sarga; der Sammlung aller Rhapsodien ist ein Inhaltsverzeichniss, anukramanikâ, vorangestellt, welches genau die Verszahl jedes Buches angibt.

Das erste Buch, Adikandâ, enthält 64 Sarga's und 2830 Slokas. Es beginnt mit einer Dichtung von der Entstehung des Werkes selbst und vom Verfasser desselben. Die Einleitung erzählt, wie der Sehergott Nârada dem Valmîkis die hohe Tugend und die Thaten des noch lebenden Râma bekannt macht. Erfüllt von diesem Gegenstande, erfindet Valmîkis, durch den vorhin erzählten Zufall veranlasst, die Verskunst. Darauf erscheint ihm Brahma in seiner Einsiedlerhütte, bestätigt ihn in seinem Entschluss und ermuntert ihn, den Râma zu besingen, indem er ihm die hohe Vollkommenheit und die ewige Dauer seines Gedichtes weissagend entdeckt. — Râma's Erscheinung wird als die siebente Incarnation des Vishnu betrachtet. Sie ward durch die Klagen veranlasst, welche vor den Brahma kamen, über die Unthaten des Riesen Ravanas, Königs zu Lanka und seiner Genossen, welche sogar den Indra bekriegten. Um ihn zu bekämpfen, entschliesst sich Vishnu, menschliche Gestalt anzunehmen, als Sohn des Dasharatha, Königs von Ayodhya. Dieser hat von drei Gemahlinnen vier Söhne; von der Kausalya den Râma, von der Koika den Bharata und von einer dritten, deren Name verschiedentlich angegeben wird, noch den Lakshmana, den Freund und Begleiter des Râma, und einen vierten, der Bharatas Begleiter war. Dasharatha will den erstgebornen Râma feierlich zum Erben erklären und einsetzen, allein Koika, die ihrem Gemal grosse Dienste erzeigt

hatte, benutzt sein ihr deshalb gegebenes Versprechen, jede Bitte zu erfüllen, die sie an ihn thun würde. Sie begehrt, dass Râma auf zwölf Jahr verbannt, Bharata aber an seiner Stelle zum Erben erklärt werde. — Hier beginnt jene Erzählung des Nârada, welche als ein Auszug vom Inhalt des ganzen Epos gelten kann.*) Râma geht in den Wald, wohin ihm sein treuer Bruder Lakshmana und seine Geliebte, Sita, folgen. Der alte Dasharatha stirbt vor Gram; nach seinem Tode wird Bharata der einmal gemachten Anordnung des Vaters gemäss zum Königthum berufen. Er will es aber nicht annehmen, sondern geht in den Wald zu Râma und bietet diesem das Reich an. Râma verweigert es und bewegt den Bharata zurückzukehren, der dann die Regierung antritt und zu Nandigrama seinen Hof hält. Râma irrt ferner in der Wildniss umher und fängt nun an, die Riesen zu bekämpfen, wozu ihm Indra's Waffen verliehen werden. Er tödtet viele derselben; Ravanas, der Riesenkönig zu Lanka, geräth darüber in Zorn und sinnt auf Rache. Durch List entführt er Râmas Geliebte, die schöne Sita, wobei er den wunderbaren Geier, den Wächter in Râma's Behausung, tödtet. Als Râma den Leichnam desselben bestattet und verbrennt, lässt sich eine weissagende Stimme aus der Flamme vernehmen, welche dem Râma andeutet, was er nun ferner zu thun habe. Er verbindet sich jetzt mit den beiden wunderbaren Waldmenschen oder Affenhelden, Hanumân und Sugriva. Durch des Letzteren Rath unterstützt, tödtet er einen der furchtbarsten unter den Feinden, den

*) Sie ist übersetzt von Fr. v. Schlegel, sämmtliche Werke, Bd. IX. S. 238—253.

mächtigen Bali. Hanumân schwimmt durch's Meer nach der Insel Lanka, hefreiet Sita, tödtet viele Riesen und verbrennt die Stadt Lanka. Dann geht er zum Râma und bringt ihm die frohe Botschaft. Râma geht an den Strand des Meeres; Samudra, d. i. der Oceanus, giebt ihm selbst die Mittel an, die bekannte wunderbare Brücke nach der Insel Lanka übers Meer zu schlagen. Er tödtet den Ravanas und findet seine geliebte Sita wieder, hegt aber ein Misstrauen, ob sie ihm auch die Treue bewahrt habe. Sita beweis't ihre Unschuld durch die Feuerprobe, worüber alle Götter hoch erfreuet sind. Râma eilt nun nach Nandigrama, wo die Brüder dann vereinigt herrschen und ferner in Freude und Herrlichkeit leben. Eine Schilderung der goldenen Zeit, welche die Menschen jetzt unter Râmas Herrschaft verleben und eine Weissagung über die Dauer derselben, macht den Beschluss der Erzählung Nârada's, in welcher, wie gesagt, die Hauptzüge des ganzen Epos gegeben sind. — Das zweite Buch des Râmâyana heisst Ayodhyâkandâ von dem Königreich dieses Namens und enthält 80 Sarga's und 4170 Slokas. Das dritte Buch heisst Aranya kandâ, von Aranya der Wald, und beschreibt also vermuthlich die Begebenheiten während der Verbannung in der Wildniss, in 114 Sarga's und 4150 Slokas; das vierte Kishkindakandâ in 64 Sarga's und 2975 Slokas heisst so von dem Ort, wo Râma mit den Affen zusammenkommt; das fünfte in 43 Sarg. und 2045 Slok. Sundarakandâ, von der Schönheit so benahmt, vielleicht wegen Sita; das sechste Yuddhakandâ in 105 Sarga's und 4500 Slokas von Yuddha, Krieg; endlich das siebente in 90 Sarg. und 3360 Slok.

Abhyudayakandâ, auch Uttarakandâ oder das letzte Buch. — Die Episoden, eine in vier Gesängen von der Herabkunft der Ganga*) und eine andere in zwölf Gesängen von den Büssungen Viswamitra's**) sind als später hinzugekommen anzusehen.

Auf dem Râmâyana beruhen mehre spätere epische Gedichte; von Kalidasas das Epos Raghuvansa, d. i. Geschlecht des Raghu oder Rama, in neunzehn Büchern; die Erzählung von dem über den König Dasharatha ausgesprochenen Fluch, (als er auf der Jagd eine Hindin verfolgend, statt ihrer den Sohn eines Büssers mit einem Pfeil tödtete und ihn deshalb der zürnende Vater zu einem gramerfüllten Alter verdammte) ist übersetzt von Kosegarten aus dem neunten Buch, V. 74—89; s. Günsburg Geist des Orients, Breslau 1830, S. 252—255. — Ein anderer Dichter, Kaviraja, bearbeitete denselben Stoff in dem Epos Raghavapândavîya in allen möglichen Versarten und zugleich mit der doppelsinnigen Spielerei, dass es sowohl zu Gunsten der Pandavas, als des Ramas und seiner Nachkommen gedeutet werden kann.

Das andere grosse Epos führt den Namen Mahâbhârata, d. h. entweder der grosse Krieg von Indien oder der grosse König Indiens. Nach der eigenen Angabe des Gedichtes enthält es nur 2400 Slokas, aber durch eine Menge episodischer Einflechtungen ist es bis zum Umfang von 100,000 Slokas angeschwellt. Als Verfasser wird Vyâsas angegeben,

---

*) Uebersetzt von A. W. v. Schlegel in der Indischen Biblioth. Bd. I. S. 50 ff.

**) Im Auszug übersetzt von Bopp in seinem Conjugationssystem der Sanskritsprache. 1816.

welches Wort jedoch an sich nichts anderes, als Sammler heisst; die Zeit der Entstehung dieses Epos lässt sich eben so wenig bestimmt angeben, als die des Râmâyana; nur die bei Weitem ausgebildetere Mythologie macht es wahrscheinlich, dass es später als der Râmâyana sich entwickelte. Der Gegenstand des Gedichtes ist der Bürgerkrieg zwischen den Fürsten und Helden vom Stamme der Mondskinder. Bharatas nämlich, der Sohn des Dushanta's, König von Hastinapura (in der Nähe des jetzigen Delhi), war der Vorfahre der beiden Geschlechter der Kurus und Pandus, welche sich um die Erbfolge entzweieten. Der Vater von jenen, Dhritarashtra, so benannt, weil er das Reich als Erstgeborner besitzen sollte, hatte, da er blind war, auf den Thron verzichtet. Daher nahm ihn der Bruder Pandus in Besitz. Allein nun hatten hierüber seine fünf Söhne, die Pandavas, welche in allen Tugenden sich auszeichneten, von Dhritarashtra's Söhnen, den Kuravas, welche mit hartnäckiger Eifersucht nach der Regierung strebten, jede nur ersinnliche Verfolgung auszustehn und diese mannigfaltigen Abenteuer der fünf Pandusöhne werden im Gedicht erzählt — in welchem freilich die spätern Indischen Erklärer nichts als eine durchgeführte Allegorie des Kampfes zwischen den Tugenden und Lastern zu sehen geneigt sind; ein Schicksal, was der epischen Poesie fast überall widerfährt, wo der Geist eines Volkes sich überlebt und seiner ursprünglichen Vergangenheit ganz entfremdet hat.

An den Mahâbhârata reihen sich nun eine Menge episodischer Epen an, von denen die meisten dem dritten Abschnitt des Ganzen, Vanaparvan, zugehö-

ren. Es sind theils Erzählungen, welche den Pandusöhnen bei ihrem Aufenthalt in der Wildniss von dem Brahmanen Markhandeyas zum Trost und zur Erheiterung mitgetheilt werden, theils Darstellungen der in der Wildniss erlebten Abenteuer.

Eine solche Episode ist zunächst der Nalas, in sechs und zwanzig Gesängen*), eine Sage, welche in Indien wegen des treuen und ergebenen Charakters der Heldin die grösste Popularität haben soll. König Yudhishtiras, der älteste Sohn der Panduvas, weilt als Verbannter in der Einsamkeit, worin er wegen eines verlorenen Hazardspiels zwölf Jahre zubringen soll. Ein Weiser, Vrihadasva, leistet ihm Gesellschaft und erzählt ihm die Geschichte des Nalas, der sein Reich auf ähnliche Weise verlor, mit seiner getreuen Gattin Damayanti grosses Missgeschick erduldete und sie sogar verlassen musste, zuletzt aber wieder glücklich ward. A. W. v. Schlegel behauptet**), dass an Pathos und Ethos, an hinreissender Gewalt der Leidenschaften, wie an Hoheit und Zartheit der Gesinnungen dies Gedicht schwerlich übertroffen werden könne. Es sei ganz dazu gemacht, Alt und Jung anzusprechen, Vornehm und Gering, die Kenner der Kunst und die, welche sich blos ihrem natürlichen Sinn überlassen.

Derselbe Stoff ist später von Sriharsha in zwei und zwanzig Gesängen unter dem Namen Naîshadiyacharita, und von Trivikramabhattas unter dem Namen Dâmayantîkathâ, d. h. Erzäh-

*) Aus dem Sanscrit im Metrum der Ursprache übersetzt von Kosegarten. Jena. 1820.

**) Indische Biblioth. I. S. 98.

lung von der Damayanti, behandelt worden. Diese Bearbeitung heisst auch Nalachampu, weil die prosaische Darstellung mit poetischer verwebt ist und eine solche Verflechtung auch Champû genannt wird. — Endlich wird auch eine höchst künstliche und durch diesen spielenden Charakter sehr berühmte Bearbeitung von den Indern sogar dem Kalidasa zugeschrieben. Sie führt den Namen Nalodaya, d. h. Ursprung des Nalas, und besteht aus vier Gesängen. Der Sage nach hat der Dichter durch den Gebrauch der Assonanzen und durch steten Wechsel des Versmaasses, welches hier aus einem freieren Metrum (Aryâgîti), aus den Anapästischen (totaka) oder aus reinen Jamben (pramanî) besteht, den Verfasser des lyrischen Gedichtes Ghatakarparam übertreffen wollen. *)

Eine andere Episode ist Indralokâgamanam oder die Reise (Ardschunas) zum Himmel des Indra, eine reichgeschmückte Dichtung. Ardschunas, einer der fünf Pandûsöhne, mythisch abstammend vom Indra, verfügt sich auf den Berg Mandaras, um Busse zu üben, und erlangt dadurch von den Welthütern die himmlischen Waffen, um gegen die Kurus zu kämpfen; auch Indra, der Gott des Firmaments, sendet ihm sein Gespann, damit er zu ihm komme und die Waffen in Empfang nehme. Im Himmel des Indra wird der Held durch eine verführerische Nymphe versucht, entgeht aber durch seine Tugend ihren Lo-

*) Das Original mit Lateinischer Uebersetzung wurde von F. Benary, Berl. 1830, eine freie und doch den Geist der alten Dichtung bewahrende Bearbeitung von Fr. Rückert unter dem Titel: Nal und Damajanti, eine Indische Geschichte, 1828, herausgegeben.

ckungen. — Die Episode Hidimbabadhas, oder Hidimba's Tod, schildert das Abenteuer, welches der starke Bhimas, ein anderer der fünf Brüder, im Walde Kamyaka mit dem Riesen Hidimbas zu bestehen hat, den er erlegt und dessen Schwester Hidimba befreiet, weil sie Menschengestalt angenommen, sich in den Bhimas verliebt hatte und daher vom Bruder verfolgt wurde. — Noch in einer anderen Episode tritt Bhimas auf. In der Nähe des Ortes Eachakra, wo ein armer Brahmane die Pandavas gastlich aufgenommen hatte, hauste der Riese Bakas auf eine fürchterliche Weise und holte sich täglich einen Menschen zur Speise. Jetzt soll der Brahmane das Opfer liefern und klagt deshalb auf unbeschreiblich rührende Weise mit der Gattin und seinen beiden Kindern, woher die Episode den Namen Brâhmanavilâpa, Brahmanen-Wehklage führt. Der starke Bhimas aber erlegt den Riesen und befreiet die Gegend von dem Unholde. — Die Episode Sundas und Upasundas, welche erzählt, wie sich zwei Brüder eines Weibes wegen um Thron und Leben gebracht, wird den Pandava's von dem Götterboten Nârada zur Warnung vorgehalten, damit sie niemals um ihre gemeinschaftliche Gattin Draupadi, die Tochter des Königs von Panchala, hoch im nördlichen Duab, sich entzweien möchten.*) Sehr merkwürdig ist in dem Mahâbhârata die Fluthsage. Der fromme Manus erhält vom Brahma selbst, der hier die Rolle des Vishnu übernimmt, (ihm in der Gestalt eines kleinen Fisches erscheint, von einem

*) Siehe diese reizenden Dichtungen in der Uebersetzung von Fr. Bopp: Ardschunas Reise zu Indras Himmel nebst anderen Episoden des Mahâbhârata. Berlin. 1824.

Flüsschen in den Ganges und sodann, weil er immerfort anwächs't, in das Weltmeer getragen) den Befehl: ein Schiff zu bauen und dasselbe mit sieben heiligen Männern und Samen aller Art, worin die Thierwelt mit begriffen, zu besteigen. Die Fluth tritt ein und das Schiff, von der Gottheit selbst geleitet und beschützt, landet auf einem Gipfel des Himavan, der daher bis auf den heutigen Tag den Namen Naubandhanam, Schiffbindung, trägt, worauf Manu Stammvater der Menschen wird. — Die Episode Sâvitrî gehört zu den schönsten und zartesten Blüthen der Indischen Poesie. Asvapatis (Rossefürst), ein kinderloser König, bringt Opfer an die Savatri oder die ernährende Sonne, welche seine Bitte erhört und Fürsprecherin bei dem Urvater wird: seine Gemalin Malavi wird schwanger und ihre Tochter, die den Namen der Göttin Savitri erhält, ist die Heldin dieser Erzählung. Herangewachsen wählt sie selbst sich den Satyavan zum Gatten, den Sohn eines blinden, von seinem Reiche vertriebenen Königs von Salva, Namens Dyumatsenas: allein ihr Geliebter soll nach dem Rathschluss der Götter, wie Naradas es ihr verkündet, nach einem Jahre sterben. Savitri bleibt jedoch ihrer Liebe getreu und die Vermählung wird gefeiert. Sie bleibt mit ihrem Gatten in der Einsamkeit, weil sie den Tod desselben durch ein strenges, gottgefälliges Leben abzuwenden hofft. Indessen naht der Todestag heran und, als Satyavan bei einem Gang in den Wald sich unwohl fühlt, und, sein Haupt auf den Schooss seiner Gattin legend, eingeschlafen ist, erscheint wirklich der Todesfürst Yamas, zieht dem Schlafenden den Geist aus dem Munde und entfernt sich. Aber nun

weiss Savitri durch Wohlredenheit und zärtliche Bitten Yamas Herz so zu gewinnen, dass er ihr einen Wunsch nach dem andern gewährt und endlich das Leben des Gatten auf vierhundert Jahr ausdehnt. Dieser erwacht wie aus einem Traum und nun folgt noch eine zarte Klage, wie sehr inzwischen die Alten über das Ausbleiben der Kinder sich betrübt haben. Zu Haus angelangt, treffen sie den Vater sehend (was Yama auf Savitri's Wünsche bewirkt hatte) und ein Glück folgt dem andern. — Eine andere Episode erzählt den Raub der Draupadi, der gemeinschaftlichen Gattin der Pandavas, während diese auf die Jagd gegangen sind. Sie setzen dem Räuber, Jayadrathas, Fürsten von Sundhu nach, und es erfolgt eine weitläufige Beschreibung des Kampfes; das feindliche Heer wird geschlagen, der Entführer zum Sclaven gemacht, aber grossmüthig wieder entlassen. — Noch eine andere Episode ist eine Fortsetzung von Ardschuna's Himmelsreise, welche aber in ihren eilf Gesängen Vieles von dem schon in der oben genannten Episode dieses Namens Vorgekommenen breit wiederholt. Ardschunas kehrt zu seinen Brüdern zurück und erzählt ihnen von seiner Aufnahme in Indras himmlischer Burg Amaravati, wo weder Kälte noch Hitze, weder Staub noch Sonnenbrand, weder Schmerz noch Elend herrsche, sondern eine ewige Zufriedenheit Alles beselige. Interessant ist die Erzählung von seinen Kämpfen gegen Indra's Feinde und gegen eine luftige Wolkenstadt. Schliesslich wird er mit den göttlichen Waffen entlassen.*)

*) S. Diluvium cum tribus aliis Mahabharata praestantissimis episodiis. Primus edid. Fr. Bopp. Berol. 1829. Gleichzeitig erschien eine deutsche Uebersetzung in Prosa.

Aber die berühmteste Episode des Mahabhârata ist die Bhagavadgîtâ, d. i. göttlicher Gesang; in achtzehn Abtheilungen. Die Pandu's und Kuru's rücken gegen einander zur Schlacht an. Ardschunas befindet sich mit Krishna auf einem Streitwagen; als er all die Freunde und Blutsverwandte zum Schlagen bereit sieht, überfällt ihn ein grosses Mitleiden. Krishna tröstet ihn durch die Lehre von der Unwandelbarkeit des Einen, Ewigen und von der Nichtigkeit aller anderen Erscheinungen. Dies philosophische Gespräch enthält einen beinah vollständigen Inbegriff der höheren Indischen Glaubensansicht nach der Vedantalehre und geniesst in Indien ein solches Ansehen, dass es fast den Vedas gleichgestellt wird. Dass ein so weitläufiges Gespräch unmittelbar vor dem Anfang einer Schlacht gepflogen wird, dass der Held sich in die feinsten metaphysischen Betrachtungen vertieft, ist allerdings total unepisch; aber abgesehen von dieser Unangemessenheit in Bezug auf die Handlung ist die didaktische Haltung des Gedichtes vortrefflich. Es ist in einem classischen Styl, voll ernster Würde, ohne Schwulst gedichtet, obschon die Bilder, durch welche der Verfasser abstracte Bestimmungen zu verdeutlichen sucht, stark und kühn sind.*)

*) Im Interesse der Religion und Philosophie ist die Gîtâ so bekannt unter uns geworden, dass es einer näheren Angabe des Inhaltes nicht bedarf. A. W. v Schlegel gab sie in einer krit. Bearbeitung mit eleganter Lateinischer Uebersetzung Bonn 1823 heraus. Fr. Majer übersetzte sie nach Wilkins Prosa zuerst aus dem Englischen in's Deutsche in Klaproths Magazin. Bd. I. S. 406 ff. Metrisch übersetzte Fr. v. Schlegel mehre Stücke; Sämmtl. Werke IX. S. 272 — 289. Eine philosophische Beurtheilung gab A. W. v. Humboldt: über die unter dem Namen Bhagavadgita bekannte Episode des Mahabharata. Berlin 1826.

Ausser diesen beiden Hauptströmen des Indischen Epos hat man noch ein Epos von Bharavin, Kiràtàrjunîga, welches die Kämpfe des Ardschunas gegen den Shivas in der Gestalt eines bergbewohnenden Kiratas schildert; ferner ein Epos Sisupálabadha, d. i. der Tod des Sisupala, in zwanzig Gesängen, von Maghas (Màghakàvya). Der in allen Gattungen fruchtbare Kalidasas, dessen Epos Raghuvansa wir schon oben unter den auf Râmâyana beruhenden Gedichten anführten, schrieb ausserdem noch ein mythologisches Gedicht von der Geburt des Kumaras, Kumàrasanbhava. Diese eben genannten Gedichte heissen in Indien selbst grosse Gedichte: mahâkâvyâni. —

Von der Indischen Lyrik ist bisher noch wenig bekannt geworden, obschon sowohl das Indische Epos als Drama sehr häufig einen lyrischen, besonders elegischen Ton anschlägt. Von Kalidasas haben wir eine überaus zarte Elegie, Meghadûta, d. i. der Wolkenbote, worin ein junger Verbannter vom Berge Ramagiri aus, auf eine rührende Weise die Wolken anredet, seinen Schmerz schildert und ihnen den Weg beschreibt, den sie nach Norden nehmen sollen, um seiner fernen Gattin Grüsse zu bringen. Von einem andern erotischen Gedicht Kalidasas, Sringàratilaka, d. i. das Stirnmal der Liebe, kennen wir nur erst den Namen. Dagegen ist sein zierliches Lehrgedicht, die Versammlung der Jahreszeiten, Ritusanhâra, in sechs Gesängen, reich an beschreibenden und lyrischen, tadellosen Passagen.*)

*) Wir verdanken Kosegarten eine Uebersetzung dieses schönen Gedichtes.

Hundert erotische Sprüche des Amara, Amarusatakam, sind von unbestimmbarem Alter, zeigen aber eine grosse Erfahrung in der Liebe und eine tiefe Innigkeit des Gefühls. Als den der Schönheit nach ersten (und ältesten?) lyrischen Dichter betrachten die Inder den Jayadevas. Wir haben von ihm einen Cyclus erotischer Lieder in dem Idyll: Gitagovinda, welches die Liebe des Krishna zu der schönen Hirtin Radha besingt. Diese Ueppigkeit, diese zwischen dem Erhabenen und Gemeinen schwebende Sinnlichheit, diese Gluth der Farben sind nur auf Indischem Boden vollkommen verständlich; gegen diese Fülle der äussern Erscheinung ist jede andere Natur arm. Ein einfacher Vorgesang macht uns mit der Entstehung der Liebe und mit dem Dichter bekannt, worauf eine Hymne an den Vishnu folgt, der dadurch, dass er sich als Krishna der Liebe als dem schönsten Traum des Menschenlebens hingab, den Dichter begeisterte, die wunderbare Musik dieser Gefühle in den folgenden Liedern auszusprechen. Ein liebendes Mädchen sucht an einem Frühlingsmorgen vergebens ihren erwarteten Geliebten. Eine ihrer Gefährtinnen berichtet ihr, der Allgeliebte werde durch andere Hirtenmädchen, die sich zu seinen Umarmungen drängen, abgehalten, bei der mit ihr verabredeten Zusammenkunft zu erscheinen. Dennoch ist sie seiner eingedenk und sein Anblick, obgleich sie ihn in der Umgebung glücklicherer Mädchen in der Ferne bemerkt, ergötzt sie. Aber nun sehen wir auch den göttlichen Jüngling, wie er in der Einsamkeit einer Laube seinen Leichtsinn bereut, wie die Freundin der Geliebten ihn hier findet und ihm ihren Zustand be-

schreibt, worauf er sie auffordert, sie zu besänftigen und zu ihm zu bringen. Sie folgt seinem Auftrag, findet jedoch Radha zu schwach, ihren Aufenthalt zu verlassen und kehrt zu Krishna zurück um ihn anzumahnen, selbst nach der Laube zu gehen; Radha klagt indessen bei hervorbrechender Nacht, dass der Geliebte noch nicht erschienen und geht, als die dienstfertige Freundin wirklich ohne ihn erscheint, von ihrer Trauer in sanften Wahnsinn über. In solchem treibt sie den Jüngling, als er, obgleich längst ersehnt, nun doch unerwartet zu ihren Füssen liegt, von sich. Er geht. Doch kaum hat die treue Freundin das von Schmerz betäubte Mädchen mit Vorwürfen bestürmt, so kehrt er schon zurück, in abgebrochenen Tönen ihre Verzeihung zu erbitten. Als er sie im sanfteren Blick der Schweigenden zu lesen glaubt, flieht er zu seiner Laube zurück. Nun ermahnt ihr Mädchen die Radha, sich mit allem Putz der Verführung zu schmücken, und dem Geliebten zu folgen. Sie thut es. Ein Dithyrambus beschreibt die Freuden des süssen Wiedersehens, bis endlich der Jüngling Worte findet, die Geliebte aufzufordern, dem Kummer ein Ende zu machen und des Grams Erinnerung in Entzücken zu begraben. Der junge Morgen lässt ahnen, dass des Jünglings Wünsche nicht unerhört blieben, denn Radhas Augen verrathen eine Nacht ohne Schlummer; er ist verloren in den seligen Anblick ihrer Reize und sie fordert ihn auf, sich anzukleiden.*)

*) S. die Uebersetzung nach dem Englischen von W. Jones durch Fr. Majer in Klaproths Asiat. Magazin. Bd. II. S. 294 — 375. Metrisch bearbeitet unter dem Titel Gita-Govinda oder Krischna der Hirt von Wilhelm Riemschneider. 1818.

Eine sehr liebliche Elegie ist die unter dem Namen Ghatakarparam, das zerbrochene Gefäss, bekannt gewordene. Eine junge Frau hofft bei der eingetretenen Regenzeit mit Sehnsucht auf ihren abwesenden geliebten Gatten und sendet ihm, nachdem sie zuerst für sich, sodann aber in einer Anrede an eine Freundin und an die sie umgebende Natur ihrer Klage Raum gegeben, zärtliche Grüsse durch die Wolken zu. — Am Schluss fordert noch der Dichter zu einer Wette auf, dass er jeden, der ihn an künstlichen Versmaassen und Reimen besiegen würde, Wasser in einem zerbrochenen Gefässe darreichen wolle. Die Künstlichkeit des kleinen Gedichtes ist übrigens nicht übertrieben und hier gegen den Nolodayas allerdings noch im Entstehen; sie betrifft grösstentheils nur die abwechselnden lyrischen Versmaasse und einen durch das Zusammenschmelzen mehrer Wörter hervorgebrachten Reim.*)

Ein Gedicht aus dem achten Jahrh. nach Chr. von Sankara Acharya, was den Namen Schlägel der Thorheit, Mohamudgara, führt, predigt auf eine einfache und eindringliche Weise in zwölf Strophen den religiösen Cynismus der Entbehrung alles Irdischen.**)

Die späteren lyrischen Dichter verfallen, besonders seit der Bekanntschaft mit den Mohamedanern, immer mehr in einen schwülstigen und tändelnden

*) Ghatakarparam herausgeben von Dursch, Berlin 1828. Uehersetzt im elegischen Metrum von P. v. Bohlen, im Alten Indien. II. S. 381—384.

**) Uebersestzt von Bode in Klaproths Asiat. Magazin. II. S. 265—268 und von P. v. Bohlen im Alten Indien. II. S. 375—377.

Styl, oder suchen die früheren auf eine ängstliche Weise nachzuahmen, wobei sie nicht selten ohne Scheu als Kâvyachauras d. h. Plagiarier auftreten und ganze Stücke hinübernehmen, überhaupt aber geschmacklos zusammenhäufen, was früher, in sparsamer Vertheilung, zur wahrhaften Zierde der Poesie gehörte. Jedoch sollen die neuesten, theils epigrammatischen, theils dialogischen Indischen Volkslieder einfach und lieblich ansprechend sein. —

Viel grösser ist der Reichthum des Indischen Drama's. Die Indische Sage führt die Erfindung desselben auf Brâma und Shiva zurück. Die ältesten dramatischen Darstellungen, Natya, Nritya, Nritta, ausserdem Tándava und Lásya, waren pantomimische Tänze mit Chorgesängen. Der weise Bharata, von welchem man noch Sutra's oder Aphorismen über die dramatische Technik besitzt, gilt als der von den Göttern geleitete Begründer des Dramas. Die Inder haben weitläufige Werke über die Theorie desselben. Eines der ältesten derselben von Dhananjaya aus dem eilften Jahrhundert ist Dasa Rúpaka, eine Beschreibung der zehn Hauptgattungen theatralischer Werke. Ein anderes, dem Bhojathàja zugeschriebenes, das Saraswati Kanthábharana ist eigentlich eine ganz allgemeine Poetik und Rhetorik, handelt aber im letzten, dem fünften Buch, vom Drama und zeichnet sich durch die Menge seiner Beispiele aus. In nicht weniger grossem Ansehn steht das Werk von Mammata Bhatta aus Kaschmir, Kávya-Prakása, in zehn Abtheilungen, welches ebenfalls eine allgemeine Rhetorik ist, aber durchweg auf die dramatische Literatur Rücksicht nimmt. Etwas später, aus dem dreizehnten Jahr-

hundert ist das besonders in Bengalen verehrte Werk des Pundit Viswanáth Kaviraga, Namens Sâhitya Derpana in zehn Büchern, von denen das sechste der Technik des Drama's gewidmet ist. Eine Menge anderer theoretischer Werke über die Poesie und Redekunst berühren das Drama von verschiedenen Seiten; aber auch specielle Abhandlungen einzelner Puncte, so wie Commentare ganzer Stücke finden sich vor.

Jedes Stück wird mit einem Vorspiel eröffnet, durch welches die Zuhörer Kenntniss von dem Verfasser, seinem Werk, den Schauspielern und den vorausgesetzten Begebenheiten, die sie nothwendig wissen müssen, erhalten. Es besteht immer aus dem Schauspieldirector und einem Mitgliede der Gesellschaft und leitet unmittelbar in den Gang des Drama's ein. Der erste Theil dieser Einleitung, Púrva Ranga eröffnet sich mit einer kurzen Segensformel, welche den Schutz einer Gottheit, zu Gunsten der Versammlung, anruft und heisst Nandi oder das, was die Ursache der Danksagung für Götter und Menschen ist. Dem Gebet folgt eine Nachricht von dem Verfasser des Stücks, die immer im lobenden Ton ist und dieser Notiz eine Art von Captatio benevolentiae, worauf der Schauspielunternehmer, der ein sehr gewandter und kundiger Mann sein musste, gelegentlich eine Darstellung seiner selbst und seiner Absichten vorträgt.

Nach dieser Eröffnung des Stücks wird es durch Eintheilung in Acte und Scenen fortgeführt. Die Scene wird durch den Eintritt einer Person und den Abtritt einer anderen bezeichnet; die Lücken der Geschichte musste der Dolmetscher, Vischkambha ausfüllen, dem auch oblag, die Zuhörer durch Scherz

und Possen zu unterhalten; der Scenenwechsel wurde durch den Einführer, Pravesáka, angezeigt. Die Indischen Dramatiker scheinen das Unbeholfene dieser Ergänzungsschauspieler gefühlt zu haben; wenigstens streben einige Dramen dahin, diese Personen in die Handlung selbst einzuflechten. Der Act oder Anka soll durch den Abtritt aller Personen bezeichnet werden; die Anzahl der Acte kann sich bis auf zehn belaufen. Der erste Act, oder Ankamukha ist eigentlich ein Prolog oder Vorspiel und liefert den Leitfaden für den ganzen Inhalt. Die folgenden Acte führen die Begebenheit bis zur völligen Entwickelung im letzten Act fort; dann endigt das Stück, wie es begann, mit einer charakteristischen Segnung oder mit einem Gebet, beständig von der Hauptperson wiederholt und ihre Wünsche für allgemeines Glück und Gedeihen aussprechend.

Der Inhalt jedes Stücks wird Vastu genannt d. i. Wesen. Er ist doppelartig, entweder wesentlich oder episodisch und begreift fünf Elemente in sich, das Vija, Vindu, Patáka, Prákári und Káryam. Das Vija oder der Samen ist der Umstand, aus welchem die Begebenheit entspringt; das Vindu d. h. ein Tropfen, ist die unabsichtliche Entwickelung eines Nebenumstandes, der für den Auslauf der Handlung bedeutungsvoll wird; Patáka heisst eine Fahne und scheint eine Verzierung oder Episode zu bezeichnen. Prákári ist ein episodischer Umstand von beschränkter Dauer und untergeordneter Wichtigkeit, woran die Hauptpersonen keinen Antheil haben; Káryam ist das Ende oder der Zweck, durch dessen Erfüllung Alles erfüllt wird und lässt fünf Bedingungen zu: An-

fang, Fortgang, Hoffnung des Erfolges, Forträumung der Hindernisse, Vollendung.

Die Abfolge der Umstände, durch welche ein Zweck endlich erreicht wird, enthält ebenfalls fünf Momente: das Mukhám ist der eröffnende oder vorbereitende Lauf der Umstände, aus welchem die später entwickelten Begebenheiten zuerst entspringen. Das Pratimukhám ist die Metabasis oder der secundäre Umstand, berechnet, um die Katastrophe zu hemmen oder zu fördern. Das Gerbha ist die verdeckte Verfolgung des Plans, die anscheinend Hindernisse häuft, im Grunde aber die Hauptabsicht befördert. Vimerscha ist die Peripatie, womit eine der beabsichtigten Wirkung entgegengesetzte und dadurch im Lauf der Begebenheit ein Wechsel hervorgebracht wird, der die erregte Hoffnung täuscht und eine unvorhergesehene Veränderung hinstellt. Das Upasanhriti oder Nirvahana ist die Katastrophe oder das, wohin Alles zielt, und in dem Alles sich endet.

Jede dramatische Gattung hat ihre eigenen Helden und Heldinnen, welche theils aus der Mythologie, theils aus der Geschichte und dem gewöhnlichen Leben entlehnt sind. Da die Liebe in den Indischen Dramen eine grosse Rolle spielt, so werden auch die Attribute des Helden hauptsächlich aus seiner Fähigkeit entnommen, diese Leidenschaft zu fühlen und einzuflössen und er muss daher als jung, schön, liebenswürdig, freigebig, tapfer, holdselig, gebildet und von guter Abkunft dargestellt werden. Der Nayaka oder Held kann sein: Lalita, fröhlich, leichtsinnig und gut gelaunt: oder Sántá, edel und tugendhaft; oder

Dhirodatta, hochstrebend, aber gemässigt und fest; oder Udatta, glühend und ehrgeizig. Diese Eintheilungen zerfallen wieder in 48 Gattungen und diese, indem sie durch die Theilung in Sterbliche, Halbgötter und Götter sich abermals vervielfältigen, zerspalten sich noch in 144 Arten. In der Eintheilung der Classen der Nayikas oder Heldinnen ist die gleiche Genauigkeit beobachtet worden. Wir finden himmlische Nymphen, Bräute der Halbgötter, Frauen der Heiligen, selbst weibliche Heilige und die Gottheiten der Wälder und Flüsse; in den rein erdichteten Spielen Prinzessinnen und Freudenmädchen und in den Intriguenstücken die verschiedenen Bewohnerinnen des Harems, Portraits aus dem gewöhnlichen Leben. Die Frauen werden eingetheilt in Swakíya, die Frau eines Individuums selbst, Parakíya, die Frau oder Tochter einer andern Person und Sámányá, ein unabhängiges Frauenzimmer. Jede von diesen wird wieder unterschieden als Mugdhá, oder jugendlich, Praurhá oder erwachsen und Pragalbhá oder reif. Diese Abtheilungen gliedern sich von Neuem in viele andere; merkwürdig ist es, dass die Parakíya oder sie, die das Weib eines Andern ist, niemals zum Gegenstand der Intrigue gemacht wird.

Die anderen Personen des Drama, mit Ausnahme des Helden und der Heldin, bilden den Anga oder Körper desselben. Von ihnen ist der Pilamerdha der Freund und Vertraute des Helden und mitunter der Held der mit der Haupthandlung verwebten Nebenhandlung. Der Pratinayaka ist der Gegner und Widersacher des Helden. Jeder von diesen kann seine Höflinge, Minister, Officiere, Gefährten und

Krieger haben und nur zwei Personen, der Vita und Viduschaka sind dem Indischen Theater eigenthümlich. Der Vita muss in den leichteren Künsten wohl bewandert sein, namentlich in Dichtkunst, Musik und Gesang. Ohne Unterschied erscheint er als der Gefährte eines Mannes oder Frauenzimmers; im letzteren Falle ist das Frauenzimmer ein Freudenmädchen. Gewöhnlich wird er im vertrauten und angenehmen, jedoch abbängigen Verhältniss zu seinem Gefährten, dargestellt, nie aber verächtlich gemacht. Der Viduschaka, eine Mischung von Schlauheit und Einfalt, voll Neigung zum Wohlleben und voll Liebe zur Bequemlichkeit, spielt den Possenreisser, immer lebhaft und mitunter beinahe witzig, obgleich sein Scherz eben keinen sehr hohen Flug nimmt. Er ist der demüthige Gefährte, nicht der Diener eines Fürsten oder vornehmen Mannes und merkwürdiger Weise immer ein Brahmane. Nach den Gesetzen der Indischen Theatertechnik muss er dadurch Gelächter erregen, dass seine Person, sein Alter und sein Anzug lächerlich erscheinen. — Die Nàyikà hat ebenfalls immer ihre Gefährtin und Vertraute, und der passendste Charakter dazu ist eine Milchschwester. Wo Königinnen die Heldinnen sind, wird die Rolle einer Favoritin zuertheilt. Weibliche Fromme nehmen darin eine grosse Breite ein und sind gewöhnlich aus der Buddhasecte. Die untergeordneten Charaktere beider Geschlechter werden aus jeder Classe der Gesellschaft genommen und selbst die Chandala's finden eine Stelle in den erdichteten Schauspielen.

Als Zweck des Drama's wird von den Indischen Theoretikern der der Poesie überhaupt angegeben,

durch das Vergnügen zu belehren; dass Schauspiel soll die Seelen der Zuschauer mit den von ihm geschilderten Gefühlen rühren. Diese Gefühle werden von den Indern Rasas genannt und umfassen sowohl die Eigenschaft, die das Werk besitzen soll, als auch die vom Leser oder Zuschauer anerkannte Auffassung. Die Rasas werden indess beständig als Wirkungen, nicht als Ursachen betrachtet und es heisst von ihnen, dass sie von den Bhavas, Stimmungen der Seele oder des Körpers herkommen, denen ein gleicher Ausdruck bei den Fühlenden oder als fühlend Vorausgesetzten und ein gleicher Eindruck bei den Zuschauern folgt. *)

Die Sprache des Indischen Drama's enthält die höchste Blüthe des Sanskrit und ist namentlich in den Werken des Kalidasas unübertrefflich. Der gewöhnliche und der heitere Unterhaltungsstyl des Drama's ist grösstentheils Prosa; Reflexionen aber oder Beschreibungen voller Schwung sind in Versen abgefasst. Bei dieser Gelegenheit wird jede Art von Sanskrit-Metrum in Anwendung gebracht, vom Anuschtubh bis zum Dandaka, oder Verse von vier achtsylbigen Zeilen bis zu denen, welche eine beliebige Sylbenzahl von 27 — 199 enthalten. — Eine andere Eigenthümlichkeit ist die Anwendung verschiedener

*) Es würde zu weit führen, näher auf diese Indische Theorie über die Gefühle einzugehn. Sringara oder Liebe ist der Mittelpunct derselben für das Drama. Aber an sich ist die psychologische Classification der Gefühle und Stimmungen äusserst interessant und durch Beispiele aus den mannigfachsten Dramen immer auf die Eigenthümlichkeit des Indischen begrenzt. Man lese den Abschnitt von den Gegenständen der dramatischen Darstellung nach im Theater der Hindu's, Band I, S. 43—62.

Redeformen für verschiedene Charaktere. Der Held und die Hauptpersonen sprechen Sanskrit, Frauen aber und untergeordnete Charaktere die verschiedenen Modificationen jener weicheren Aussprache des Sanskrit, welche Prakrit genannt wird. Die Unterschiede des Prakrit liegen nicht im grammatischen Bau, sondern im Dialekt. Auf dem Theater sprechen daher nach der Indischen Technik die Heldin und die weiblichen Hauptpersonen Sauraseni, Begleiter königlicher Personen Màgadhi; Diener, Rajaputs und Kaufleute Arddha, halbes oder gemischtes Màgadhi. Der Viduschaka spricht Pràchi oder den östlichen Dialekt; Schelme reden Avantiká oder die Sprache von Ugein und Intriguanten jene von Dekhin oder der Halbinsel. Kuhhirten, Ausgestossene und Jäger bedienen sich ihrer respectiven Sprachformen; selbst die Bösen haben ihren eigenen Jargon und die Pisáchas oder Kobolde reden, wenn sie auf der Bühne eingeführt werden, einen Dialekt des Prakrit, Paisáchi genannt.

Von dem scenischen Apparat lässt sich keine deutliche Beschreibung machen. Die Schauspieler waren von den Zuhörern durch einen Schirm oder Vorhang getrennt. Die Bühne selbst, Rangfläche oder Ranga-bhúmi, auch nepathya genannt, muss mancherlei Maschinen beherbergt haben, ohne welche einzelne Stücke unausführbar erscheinen; Sitze, Throne, Waffen und Wagen, mit lebenden Thieren bespannt, waren durchaus im Gebrauch. Das Costum wurde immer beobachtet. Frauen wurden in der Regel durch Frauen gespielt, obgleich es nicht ungewöhnlich gewesen zu sein scheint, dass Männer und Jünglinge

vorzüglich in ernsteren weiblichen Rollen aufgetreten sind. An Anweisungen für die Handlung auf der Bühne fehlt es gar nicht. Das „Bei Seite" und das „Für sich" findet sich regelmässig angegeben; selbst das Gefühl, mit dem er reden soll, ist dem Spielenden umständlich bezeichnet. Durch die Indische Weltansicht ist eine tragische Katastrophe im Drama bestimmt verboten, und der Tod des Helden oder der Heldin darf nie angezeigt werden. Allein diese Ansicht übt ihren Einfluss auch auf den scenischen Anstand; nie darf die Bühne mit Blut gefärbt werden, nie darf der Tod vor den Augen des Zuschauers stattfinden. Eine Menge Verbote sind in dieser Rücksicht den Indern eigenthümlich; ausgenommen sind im Ernsten: feindliches Herausfordern, feierliche Verwünschung, Verbannung, Degradation und nationale Unglücksfälle; im Komischen: Beissen, Kratzen Küssen, Essen, Schlafen, Baden, Salben und Heirathen.

Der allgemeine Name für alle dramatische Gattungen ist Rúpaka, von Rúpa, Gestalt; weil ihr Hauptzweck dahin geht, Charakter und Gefühle zu verkörpern und die natürlichen Anzeichen der Leidenschaft darzustellen. Wilson führt bei dieser Gelegenheit die naive Indische Definition des Drama an: „ein Gedicht, das gesehen werden soll oder ein Gedicht, das gesehen oder gehört worden ist." Die Dramen zerfallen in zwei Classen, in die besonders so genannten Rúpaka's und in die Uparúpaka's oder in die geringeren Rúpaka's. Von jenen gibt es zehn, von diesen achtzehn Arten.

I. Rúpaka's. 1) Das Nátaka oder das Schauspiel par excellence wird für die vollkommenste Art

des Drama erklärt und sein Gegenstand muss immer berühmt und bedeutend sein. Nur würdige oder erhabene Personen darf es darstellen. Der Held ist ein Monarch oder Halbgott oder Gott. Nur Eine Leidenschaft und damit auch nur Eine Handlung darf stattfinden, Liebe und Heroismus. Der Plan muss einfach, die Umstände müssen zusammenhängend sein; die Handlung muss die Begebenheiten erzeugen, so dass nichts Fremdes von Aussen zur Episode oder Unterbrechung hereingezogen wird. Das Stück darf nicht weniger als fünf und nicht mehr als zehn Acte haben; die Dauer eines Actes soll nach älteren Vorschriften nur Einen Tag betragen; die Diction hervorstechend und gerundet sein. Zu den Nátaka's gehören Sakuntala, Mudra Rakschasa, Veni Samhara, Anergha Ragbava u. a. — 2) Das Prakarana stimmt fast in Allem mit dem Nátaka überein, hehauptet aber doch keinen so hohen Rang. Die Fabel muss eine blosse Fiction aus dem wirklichen Leben, indessen aus einer achtungswerthen Classe der Gesellschaft sein und der passendste Gegenstand dazu ist die Liebe. Der Held muss den Rang eines Ministers, Brahmanen oder angesehenen Kaufmanns inne haben; die Heldin kann ein Mädchen von guter Familie oder eine Courtisane sein; in jenem Fall heisst das Prakarana Suddha oder rein, in diesem Sankirna oder vermischt. Unter der Vesyà oder Courtisane hat man jedoch keine feile Dirne, sondern eine Hetäre zu verstehen; eine Gattung genussliebender Weiblichkeit, welche sich überall bildet, wo die Sitte die verheirathete Frau von der Gesellschaft ausschliesst und die Theilnahme an derselben nur durch die Aufopferung des guten Rufes erkaufen lässt.

Das Michrakati nebst Malati und Madhava gehören hieher. — 3) Das Bháńa ist ein Monolog in Einem Act, worin der Schauspieler eine Menge von Begebenheiten, wie sie entweder ihm oder Andern widerfahren, dramatisch erzählt. Liebe, Krieg, Betrug, List und Täuschung bieten passende Gegenstände und der Erzähler darf seinen Vortrag durch einen fingirten Dialog mit einem eingebildeten Zwischenredner beleben. Die Sprache muss gebildet sein; Musik und Gesang beginnen und schliessen die Darstellung. — 4) Das Vyáyoga ist die dramatische Darstellung irgend einer kriegerischen Handlung. Das Interesse wird darin durchaus nicht vom Weibe erregt; Liebe so wie Komisches bleibt gänzlich ausgeschlossen und der Held muss ein Krieger oder Halbgott sein. Es ist auf Einen Act, auf Eine Handlung und auf die Dauer Eines Tages beschränkt. — 5) Das Samavakára ist die dramatische Darstellung irgend einer mythologischen Fabel in drei Acten; die Handlung des ersten Actes muss neun, die des zweiten drei und eine halbe Stunde, die des dritten anderthalb Stunden einnehmen. Der Inhalt des Stückes bezieht sich im Durchschnitt auf Götter und Dämone; doch können auch Sterbliche eingeführt werden. Einen einzelnen Helden des Stückes gibt es nicht, sondern es treten zehn bis zwölf Helden auf und wiewohl Liebe berührt werden darf, so muss doch Heroismus die vorherrschende Leidenschaft sein. Ironisches Lob und offenbare Herausforderung, Kämpfe, das Erstürmen von Städten u. s. w. können dargestellt, Pferde, Elephanten, Streitwagen auf die Bühne gebracht werden. Gewöhnlich geschieht dies in freier Luft auf einem

grossen Felde und mit einer Unordnung, welche den dramatischen Effect bedeutend stört. Die am besten ausgeführten und angenehmsten Theile der Handlung sind die Processionen. Der Einzug des Râma und der Sitá in Benares im Jahr 1820 gewährte einen sehr reichen und malerischen Anblick. — 6) Das Dima ist ein Drama von ähnlichem, aber mehr finsterem Charakter und beschränkt sich auf Darstellung schrecklicher Begebenheiten, wie z. B. Vorbedeutungen, Beschwörungen, Belagerungen und Schlachten. Der Held muss ein Dämon, Halbgott oder Gott sein. — 7) Das Ihámriga ist ein Intriguenstück in vier Acten. Der Held desselben ist ein Gott oder ein berühmter Sterblicher und die Heldin eine Göttin. Liebe und Frohsinn sind die vorherrschenden Gefühle. Die Heldin kann der Gegenstand des Krieges oder der List sein und die Plane des Helden dürfen sich unglücklich, aber nicht durch den Tod endigen. — 8) Anka. Dies wird von Einigen als ein einactiges Stück, von Andern als ein Supplementact betrachtet, der als eine Einleitung in das Drama oder zur völligen Entwickelung der Begebenheit benutzt wird. Der erhabene Styl muss darin vorherrschen. Der Held kann ein Sterblicher, aber der Gegenstand muss wohl bekannt sein. — 9) Das Vithi gleicht mitunter dem Bhána. Es ist einactig und kann durch Einen Schauspieler gegeben werden. In jedem Fall ist es eine Liebesgeschichte, fortgeführt in einem komischen Dialoge, bestehend aus Zweideutigkeiten, Ausflüchten, Räthseln, Wortspielen, Scherzen, Repliken, absichtlichen Wortverdrehungen, ironischem Lobe, übertriebener Werthschätzung und scherzhafter Fopperei. — 10) Das

Prahasana ist eine possenhafte Satire und macht im Allgemeinen die heiligen und privilegirten Stände der Gemeinschaft der Ascetiker, Brahmanen, Reichen, Vornehmen und Fürsten zu seiner Zielscheibe. An den Letztern werden solche Laster gegeisselt, die mehr durch Missbrauch des Reichthums als der Macht entstehen, niedere Ueppigkeit, nicht tyrannischer Despotismus; an den Ersteren Sinnlichkeit und Heuchelei. Die Indischen Stücke dieser Art sind voll Schärfe und Laune, aber es fehlt ihnen an Poesie und Witz. Die Begebenheit muss erdichtet und der Held kann ein Ascetiker, Brahmane, ein König oder ein Schuft sein. Das übrige Personal muss aus Hofleuten, Dienern, Bettlern, Spitzbuben und Huren zusammengesetzt werden; die untergeordneten Personen müssen niederes Prákrit oder einen Localdialekt reden.

II. Uparúpaka's. Hier genügt eine kurze Angabe der Classen des Indischen Systems, weil die Indischen Aesthetiker oft Unterschiede gemacht haben, wo im Grunde nur äusserliche Verschiedenheiten obwalten. 1) Das Nátaka ist von zwei Arten, indem es im Gegenstand und in den Personen bald dem Nátaka, bald dem Prakaráṇa gleicht; im letzeren Falle heisst es Prakaraniká. Der einzige Unterschied unter diesen Formen ist die Länge, indem das Nátaka auf vier Acte beschränkt ist. — 2) Das Trotaka kann aus fünf, sieben, acht oder neun Acten bestehen; die Begebenheit ist theils irdisch, theils himmlisch. — 3) Das Goschti ist ein Stück in Einem Act mit neun oder zehn männlichen und fünf oder sechs weiblichen Personen. — 4) Das Sattaka ist eine wunderbare Begebenheit in beliebiger Anzahl von Acten, die Spra-

che aber muss gänzlich Prákrit sein. — 5) Das einactige Nátyasáraka besteht hauptsächlich aus Tanz und Gesang und hat Liebe und Fröhlichkeit zu seinem Gegenstande. — 6) Das zweiactige Prasthána behandelt die nämlichen Gegenstände, wie die vorigen Dramen, allein die Charaktere sind aus dem niedrigsten Stande; der Held und die Heldin Sclaven, die Uebrigen Ausgestossene; Gesang, Musik und Tanz sind die Hauptbestandtheile desselben. — 7) Das einactige Uttathya hat einen mythologischen Gegenstand; die Gefühle sind Liebe, Scherz und Ernst; der Dialog ist mit Gesängen vermischt. — 8) Das Kavya ist eine Liebesgeschichte in Einem Act, mit poetischen Stanzen und Arien vermischt. — 9) Das einactige Prenkhana, dessen Held von niederem Range, behandelt Krieg und Uneinigkeit. — 10) Das Hásaka ist ein komisches Spiel in Einem Act mit fünf Personen; der Held und die Heldin sind von hohem Range; die letztere liebenswürdig, der erstere ein Narr. — 11) Das Sanlápaka ist ein Drama in Einem oder in drei, auch vier Acten und der Held desselben ein Ketzer. Controverse, Betrug, Gewaltthätigkeit und Krieg sind seine Gegenstände. — 12) Das einactige, theils recitirte, theils gesungene Srígaditam ist ein Spiel, worin die Sri, die Göttin des Glücks, eingeführt oder von der Heldin des Stückes nachgeahmt wird. — 13) Das Silpaka ist in vier Acten und die Scene an einem Ort, wo todte Körper verbrannt werden. Der Held ist ein Brahmane und der Vertraute ein Ausgestossener; Wunder und Zauberei machen die Haupthandlung des Stückes aus. — 14) Das einactige Vilasiká oder Lásiká ist ein ein-

actiges, possenhaftes Spiel, dessen Gegenstand die Liebe. — 15) Das Durmalliká ist eine komische Intrigue in vier Acten, worin die Freunde des Helden und er selbst nach einander die Handlung leiten. — 16) Das Prakaraniká, was man auch als besondere Gattung zählt, ist oben schon definirt. — 17) Das Hallísà ist ein Tanz und Singspiel, meisst in Einem Act, von einem Mann und acht oder zehn Frauen dargestellt. — 18) Das einactige Bhaniká scheint eine Darstellung von ungegründeter Eifersucht und gegenseitigen Vorwürfen zu sein.*)

Die älteste Zeit, bis in welche zurück wir das Indische Theater verfolgen können, was aber schon lange vor diesem Punct gebildet gewesen sein muss, ist das erste Jahrhundert vor Christus, wo uns Kalidásas am Hofe des Vikramaditya erscheint. Dieser Fürst herrschte in den Gangesländern bis nach Kaschmir hinauf, residirte abwechselnd zu Konoge und Ayodhya und suchte sowohl an seinem Hof als an der Akademie zu Benares Wissenschaft und Kunst nach Kräften zu fördern, weshalb aus Achtung vor ihm mehre berühmte Männer, und unter diesen Kalidásas, als Perlen in seiner Krone betrachtet werden und sein Name späterhin auf andere rühmliche Fürsten übergeht. Von Kalidásas haben wir drei Schauspiele, Sâkunta-

*) Wer sich weitläufiger über dieses dramatische System unterrichten will, muss Wilsons treffliche Abhandlung über dasselbe nachlesen; bei Wolff. S, 1—72. Wir haben im Vorstehenden einen Auszug zu liefern versucht, in welchem wir eine andere Aufeinanderfolge der einzelnen Puncte und eine Entfernung aller der Parallelen und Reflexionen im Auge hatten, mit welchen Wilson bald das Griechische und Römische, bald das Französische, Englische und Italienische Theater erläuternd einmischt.

lâ, Vikramorvàsî und Malavikagnimitra. Sâkuntalâ ist so benannt von Sakuntas, Geier, welche die Jungfrau als Kind beschützten. Sie ist die Tochter eines frommen Fürsten, aber von einer himmlischen Nymphe erzeugt und wird in einem heiligen Hain bei dem Einsiedler Kannas erzogen. Während dieser, ihr Pflegevater, einst auf einer Pilgerfahrt abwesend ist, geräth der König des Landes Dushantas auf der Jagd zu diesem heiligen Walde, dessen Thiere unverletzlich sind. Sâkuntalâ, die in ihm nur einen einfachen Reisenden sieht, weil er aus Ehrfurcht seinen Schmuck abgelegt hatte, empfängt ihn und er schenkt ihr zum Dank einen kostbaren Siegelring mit seinem Namenszuge. Indess kann Dushantas aus diesem reizenden Aufenthalt nicht scheiden; er behorcht Sâkuntalâ's Gespräche mit ihren beiden Gespielinnen, die ausnehmend zart gehalten sind, hört, dass sie mit Wohlgefallen und Neigung von ihm spricht, und findet sich besonders angezogen von der reinen Unschuld des Mädchens und von ihrer süssen Tändelei mit Pflanzen und Lieblingsthieren. Seine Mutter ruft ihn zu einem Fest zurück, aber zwischen Pflicht und Liebe schwankend, sendet er seinen Gefährten Madhavya, der seine Stelle vertrete und seufzt indess um die schöne Sâkuntalâ. Durch erotische Verse kommt es endlich zwischen dem Könige und dem Mädchen zur Erklärung und bald darauf wird die Heirath ohne viele Ceremonien nach der Sitte der Gandarvaehe, welche gegenseitige Liebe knüpft, vollzogen. Allein inzwischen versäumt Sâkuntalâ einen heiligen Pilger mit gebührender Ehrfurcht zu empfangen und wird von ihm verflucht, von ihrem Geliebten so lang vergessen zu werden, bis er

seinen Ring wiedererblickt. Der König verfügt sich an seinen Hof mit dem Versprechen, die Gattin in drei Tagen heim zu führen, allein er vergisst sie, wie der unerbittliche Fluch es wollte, und versinkt, ohne zu wissen warum, in Schwermuth; die Regierung ist ihm zuwider und der äussere Glanz eine Last. Auch Sâkuntalâ verlässt nach langem Harren die Einsiedelei, um ihren königlichen Geliebten aufzusuchen und der Abschied vom Schauplatz ihrer Jugend kann nicht rühender und zarter empfunden werden. Als Sâkuntalâ ihm zugeführt wird, bewundert der König zwar ihre Schönheit, hält jedoch ihre Reden für Trug und Täuschung, und sie bemerkt jetzt mit Schrecken, dass ihr der Schicksalsring beim Baden in einen heiligen Strom vom Finger geglitten. Ein frommer Priester nimmt die Verzweifelnde auf, aus dessen Behausung sie jedoch bald durch himmlische Nymphen entführt wird. Unterdessen hat ein Fischer den Ring in einem Karpfen gefunden, wird, als er ihn verkaufen will, von der Polizei in Anspruch genommen und nach Hof gebracht. Bei seinem Anblick erinnert sich der König seiner Gattin wieder; Indras sendet ihm seinen Wagen und in des Gottes Himmelsburg findet der Betrübte zuerst sein eignes Kind, welches ihn durch ein keckes Wesen anzieht, und dann die Geliebte wieder, mit welcher er zur Erde zurückgeführt wird. — Friedrich Schlegel hält dies Drama für dasjenige Werk, welches von der Indischen Dichtkunst den besten Begriff gibt und ein sprechendes Beispiel ist von der dem Indischen Geist in seinen Poesieen eigenthümlichen Schönheit. Es ist hier nicht die hohe Kunstanordnung der Griechen,

nicht der ernste, strenge Styl, wie in ihren Tragödien. Aber ein liebevolles, tiefes Zartgefühl beseelt Alles; der Hauch der Anmuth und kunstlosen Schönheit ist über das Ganze verbreitet, und wenn der Hang zu einer müssigen Einsamkeit, die Freude an der Schönheit der Natur, besonders der Pflanzenwelt, hier und da eine gewisse Bilderfülle und reichen Blumenschmuck herbeiführt, so ist es doch nur der Schmuck der Unschuld. Die Darstellung ist klar und ungekünstelt und die Sprache voll edler Einfalt. Zwar unterscheidet dieser Reichthum den Kalidásas sehr merklich von der Hoheit und Einfalt der alten Heldengedichte; auch die Sprache selbst ist sehr verschieden. Im innern Geist der Dichtung ist aber immer noch viel Gleichförmiges und der Unterschied wenigstens nicht so gross, als wir ihn in den verschiedenen Zeitaltern und Bildungsstufen der Griechischen Dichtkunst wahrnehmen. *)

Das andere Drama Kalidásas ist ein Trotaka und heisst Vikramas und Urvasi oder der Held und die Nymphe. Den Inhalt bildet die Liebe der Urvasi, einer Apsaras oder Oceansnymphe von grosser Schönheit, zu einem König Pururavas, daher die

*) S. Fr. Schlegels Sämmtliche Werke. 1822. Bd. I. S. 194. Die Sâkuntalâ wurde zuerst zon Jones übersetzt. Calcutta 1789. Hierauf erschien eine Uebersetzung mit Erläuterungen von Georg Forster. Mainz und Leipig. 1791. Zweite Ausg. Frankf. 1803. Eine Bearbeitung für die Bühne von W. Gerhard. Leipz. 1820. Interessant zur Vergleichung des epischen und dramatischen Tones ist dasjenige, was Fr. Schlegel im Metrum der Ursprache aus dem Mahâbhâtata von der Geschichte der Sâkuntalâ übersetzt hat, nämlich die Geburt der Sâkuntalâ und ihre Rede an den sie verkennenden König, Bd. 9. S. 290—304.

Scene bald im Himelaya, bald am Hofe des Fürsten ist, in der Stadt am Zusammenfluss der Yamuna und Ganga. Die Charaktere sind vortrefflich und mit vieler Menschenkenntniss angelegt: Urvasi zart, treu und mit dem Bewusstsein ihrer himmlischen Würde und Schönheit; der König planlos und unschlüssig, vorzüglich wegen seiner Untreue gegen die rechtmässige Königin, welche gerade aus seinen Schmeicheleien auf seine innere Kälte geschlossen und in dieser richtigen Vermuthung durch einen aufgefundenen Liebesbrief an Urvasi sich bestätigt hatte. Die liebende Apsarasa hatte aber im Himmel ihre Liebe zu Pururavas verrathen und war so lange zur Strafe auf die Erde gebannt, bis der König einen Sohn von ihr sähe. In Schmerzen verloren, in jedem Gegenstand der Natur eine befreundete Stimme vernehmend, sucht der König in einem Walde des Himelaya seine Geliebte; mit ihm klagt die Nymphe Chitralekha gleichfalls um die verlorene Freundin. Ein wundervoller Wechsel von Chor und Lied, fast gänzlich im weichen Prákrit gehalten, zieht sich auf diese Weise im vierten Act so lange hin, bis der König eine Weinrebe sehnsüchtig anredet und umschlingt, wodurch sich diese plötzlich in Urvasi verwandelt, denn des Schicksals Rathschluss hatte bestimmt, dass sie, die Grenzen überschreitend, zu einer Schlingpflanze werden sollte. An den Hof zurückgekehrt, bringt ein Einsiedler dem Pururavas einen Knaben, Ayush, den Sohn des Königs mit Urvasi: sie hatte ihn dem Geliebten verborgen, weil Indras den Ausspruch gethan, dass sie in den Himmel zurückkehren müsse, sobald der Fürst den Sohn gesehen; nun aber wird dieser zurückgegeben,

weil er im Walde einen Vogel erlegt hat und diese Blutthat ihn von dem frommen Einsiedler verbannt. Mit Schmerzen denkt Urvasi an die Trennung, allein der Götterbote Naradas erscheint, weihet den Ayush zum Mitregenten und vereint das liebende Paar auf immer. — Dass dies Drama mit der Sâkuntalâ die grösste Aehnlichkeit in Anlage, Charakteren und Entwicklung habe, liegt am Tage. Der Stoff beider Stücke ist dem heroischen Mythus entlehnt; der Held und die Heldin von beiden sind ein königlicher Halbgott und eine überirdische Nymphe; in beiden ist dieselbe Lebendigkeit der Beschreibungen und dieselbe Innigkeit des Gefühls, dieselbe zarte Schönheit in den Gedanken und Zierlichkeit des Styles; es möchte schwer sein, zu entscheiden, welchem von beiden die Palme gebührt; aber die Geschichte von Vikrama und Urvasi ist vielleicht kunstvoller gewebt, die Begebenheiten fliessen natürlicher auseinander, als in Sâkuntalâ, während andererseits in jenem Drama vielleicht keine Person so interessant ist, als dies von idyllischer Verschlossenheit bis zu den höchsten Stürmen der Leidenschaft sich entfaltende Mädchen.*)

Noch wird dem Kalidásas ein bürgerliches Schauspiel in fünf Acten zugeschrieben, Agnimitra und Malavika, worin die sehr verwickelte Familiengeschichte des Königs Agnimitra dargestellt, der im zweiten Jh. v. Chr. zu Vidisa regierte. Allein nach den im Drama geschilderten Sitten zu urtheilen, kann das

*) Uebersetzt im Theater der Hindu's, Bd. I. S. 295—380. Der vierte so äusserst musikalische Act ist auch in den Wiener Jahrbüchern der Literatur, Bd. 46. 1829. S. 13—26 übersetzt.

Stück nicht vor dem zehnten oder eilften Jahrhundert geschrieben sein, möge ihm auch eine ältere Arbeit des Kalidásas zu Grunde gelegen haben; auch bleibt es sowohl in der Phantasie, als in dem melodischen Ausdruck bei weitem hinter Kalidásas ächten Werken zurück. *)

Ein sehr altes und überaus interessantes Drama ist das Mrichchhakati (von mrid, Lehm und sakata, Wagen; in der Zusammensetzung das Kinderwägelchen) in zehn Acten, welches dem Sudraka, Könige von Ujjayini zugeschrieben wird, der im ersten Jahrhundert vor oder nach Christo gelebt haben muss. Der Styl desselben ist, obgleich nicht mager, doch im Allgemeinen einfach und kunstlos und sicherlich aus einer Zeit, welche dem ausgearbeiteten Reichthum Indischer Schriften vorherging. Es ist ein rein Indisches Gemälde und stellt einen gesellschaftlichen Zustand dar, der in der Civilisation schon weit genug vorgeschritten ist, um üppig und verderbt zu sein. Der Held des Stücks ist ein rechtschaffener Brahmane, Charudattas, durchaus edel gehalten und voller Güte gegen Gattin und Hausgenossen; selbst der einzige Flecken, seine Liebe zu Vasantaséná, ist mehr platonischer Art und wird von seiner Gattin gebilligt. Durch grosse Freigebigkeit verarmt, ist er jetzt von allen Freunden gemieden und dies eben seine Trauer. Der einzige Maitreyas ist ihm treu geblieben, ein ehrlicher aber beschränkter Priester, dessen naive Derbheit recht geflissentlich und eben da am meisten hervortritt, wo des Helden Sentimentalität

*) Der Inhalt findet sich Schritt vor Schritt im Theater der Hindu's Bd. II. S. 217—226 angegeben.

zu sehr an das Tragische anstreift. Die zweite Hauptperson ist Vasantasénâ, eine Hetäre mit glänzenden Eigenschaften; reich und angesehen, verschenkt sie ihre Gunst nach eigener Neigung. Sie liebt den Charudatta, den sie in einem Lustgarten gesehen und verabscheut den Schwager des Königs, Sansthanaka, der sie durch List und Gewalt zu erobern sucht. Frivol und boshaft, kalt und grausam, pocht er unaufhörlich auf sein Ansehn und auf seine Verschwägerung mit dem Fürsten, gibt sich den Schein einer grossen Belesenheit in den epischen Gedichten, hat aber beständig das Unglück, Facta und Personen zu verwechseln. So entstehen zwei Gegensätze: die Liebe der beiden Hauptpersonen und die kecken Intriguen des Emporkömmlings Sansthanaka, durch welche Charudattas in immer neuen Verdacht schwerer Verbrechen geräth und unser Mitleiden für ihn bis zur Entwickelung sich steigert. Eine Menge von Episoden ist eingefügt, den Knoten enger zu schürzen und die Charaktere in helleres Licht zu setzen. Der fünfte Act schildert den Besuch der beiden Hauptpersonen; er ist das Centrum des Dramas, der Triumph der Liebe und des Dichters, der hier in blühenden Naturschilderungen sich gehen lässt, bevor sich die von allen Seiten sich aufthürmenden Gewitter über Charudatta's Haupt entladen. Der Dichter hat zu dieser Katastrophe den Moment gewählt, wo ein Usurpator Aryakas, der bereits grossen Anhang gegen den despotischen Fürsten sich erworben hatte, aus den Staatsgefängnissen entrinnt und sich in Charudatta's Wagen rettet, der die Vasantasénâ nach einem Vergnügungsorte fahren sollte. Diese selbst steigt aus

Versehen im Marktgedränge in den Wagen des Sansthanakas, der ihn vom Lande heimzuhohlen bestimmt war. So fürchten wir für Beide, da Charudatta's den Verdacht der Verrätherei auf sich ladet und Vasantasénâ ihrem Verführer sich geradezu in die Hände liefert. Auf theatralischen Effect berechnet ist die nun folgende Prügelscene unter den Wachen, welche den Wagen visitiren wollen, so wie die Ueberraschung des Maitreyas, als er, im Begriff, die Gebieterin seines Freundes mit Zärtlichkeit aus dem Wagen zu heben, entdeckt, dass statt einer Vasantasénâ ein Vantasenus drinnen sitze. Bald darauf langt auch der Wagen des Sansthanakas an, der die Vasantasénâ mit höhnischer Freude empfängt, sie misshandelt (was vortrefflich geschildert ist) für todt zurücklässt und den Charudattas des Mordes anklagt. Das Gericht verurtheilt ihn zum Tode, weil so manches von gewichtigen Zeugen wider ihn vorgebracht wird und Niemand seine Unschuld darthun kann, so unumwunden auch Maitreyas den Sansthanakas der Cabale bezüchtigt. Nach langen Verhandlungen wird Charudattas zum Richtplatz geführt und nimmt rührenden Abschied von Allen, besonders von seinem Kinde: plötzlich aber wendet sich Alles zum Besten, denn jener Aryakas wird wirklich König; Vasantasénâ ist wieder zu sich gekommen und drängt sich durch das Volk hindurch; mehre Zeugen treten für Charudatta's Unschuld auf und dieser, mit der Geliebten vereint, vergibt noch am Schlusse dem Sansthanaka's, der nun selbst gestürzt ist.*)

*) Uebersetzt im Theater der Hindu's Bd. I. S. 88—280.

Ein anderer sehr berühmter dramatischer Dichter der Inder ist Bhavabhuti, auch Srikantha genannt, oder, in dessen Kehle Beredsamkeit wohnt. Er lebte im achten Jh. n. Chr. und war der Sohn eines Eingebornen von Südindien und ein Mitglied derjenigen Classe der Brahmanen, welche sich rühmt, von dem weisen Kasyapa abzustammen. Er zeigt ein besonderes Talent, die Natur in ihrer Grossartigkeit darzustellen, ein Talent, das sehr selten bei den Indischen Dichtern vorkommt, die sich mehr an Darstellung der geringeren Naturschönheiten ergötzen und was ohne Zweifel aus seiner frühen Vertrautheit mit den ewigen Bergen und Wäldern zu Gondwana entsprang. Wir besitzen von ihm drei vortreffliche Stücke, Máláti und Mádhava, Máhavira Cheritra und Uttara Râma Cheritra. Málati und Mádhava oder die heimliche Heirath, in zehn Acten, ist gänzlich erfunden und gehört zur Classe der Prakarana's. Obgleich classisch, so ist es doch sehr mühsam gearbeitet; obgleich kräftig, doch sehr weitschweifig, dunkel und reich an der complicitirtesten Prosodie. Auch liebt der Autor seine Gelehrsamkeit anzubringen und schiebt gelegentlich logische und metaphysische Phrasen statt der Sprache der Natur und Poesie ein; demungeachtet werden die Fehler von den Schönheiten im Stück bezwungen.*)

Das Máhavira Cheritra behandelt in sieben Acten die Abenteuer Râmas, die im Stücke mit seinem Besuch in Visvamitra's Einsiedelei beginnen und mit seiner Rückkehr nach Ayodhya endigen. Der

---

*) Uebersetzt im Theater der Hindu's. Bd. II. S. 7—120.

Gang der Begebenheiten im Drama weicht von dem im Epos wenig ab; nur ist er zusammengedrängter. Die Gedanken sind erhaben, die Sprache kräftig und malerisch*)

Das Uttara Rama Cheritrà begreift eine Fortsetzung von Ramas Geschichte in sich und umfasst die Begebenheiten, welche nach dem Kriege folgten, der der Hauptinhalt des Râmâyana ist. Der Styl ist classisch und obgleich ausgearbeitet, doch nicht durch Uebertreibungen entstellt und die Gedanken sind rein und frei von Spitzfindigkeiten.**)

Ausser diesen Dramen sind eine Menge von verschiedenen Verfassern übrig, für welche die Zeitbestimmung sehr schwer fällt, wie das Prachanda Pandava, das Hanuman Nataka, das Vidha Salabhanjika oder die Bildsäule, ein Lustspiel in vier Acten, das Veni Samhara, ein Drama in sechs Acten, das Anergha Raghava in sieben Acten und viele andere. Retnávali oder das Halsband, ein Lustspiel in vier Acten, macht jedoch eine offenbare Epoche. Es wird einem Könige von Kaschmir, Sri Herscha Deva im eilften Jahrhundert zugeschrieben, der aber vielleicht seinem Hofdichter Dhávaká nur den Namen lieh. Retnávali ist ein Intriguenstück, ganz aus dem gewöhnlichen Leben gegriffen; obschon die Geschichte nicht ganz erfunden und dem Volk bekannt gewesen zu sein scheint. Der Verfasser verdankt seinen Vorgängern viel, besonders Kalidásas Vikramas und Ur-

*) Der Inhalt ist auseinandergelegt im Theater der Hindu's. Bd. II. S. 196—207.

**) Der Inhalt ist näher angegeben und der erste Act übersetzt im Theater der Hindu's. Bd. II. S. 299—324.

vali, aus welchem einige Situationen, ja Dialoge entlehnt sind. Doch zeigt das Drama von einer grossen Abweichung der Indischen Sitten, grosser Verfeinerung, Hang zu Luxus und Verderbniss der Moral. Es fehlt ihm an ächt poetischem Geist, an der Wärme der Begeisterung und die ganze Haltung ist mechanisch. Die Sprache ist sehr elegant, besonders im Prákrit (in diesem Dialekt ist kein Drama vorzüglicher) ist der Sanskritstyl sehr angenehm und schön. Obgleich im Gedanken und Ausdruck wenig Feuer herrscht, so regelt doch ein feiner und gebildeter Geschmack die Composition und vermeidet alles Ungehörige, was die späteren Dichter sich so oft zu Schulden kommen lassen, kurz, Retnávali kann für ein sehr interessantes Erzeugniss jener mittleren Periode gelten, wo die Indische Poesie von der Erhabenheit der alten Schule in die Uebertreibung der neuen übergeht.*)

Ein ganz eigenthümliches Drama, was einen gewissen Visakhadattas im zehnten Jahrhundert zum Verfasser haben soll, ist das Mudra Rakschasa oder das Siegel des Ministers. Der Inhalt ist nämlich rein politisch und betrifft die Versöhnung des Rakschasas, des feindlichen Minister des Vanda, letzten Königs von Palibothra, mit den Individuen, auf deren Betrieb sein Fürst ermordet wurde, den Brahmanen Chanakya und dem Prinzen Chandragupta. Er wird durch die Intriguen des Chanakya dem Fürsten, zu dem er sich geflüchtet hat, verdächtig gemacht und demzufolge von diesem entlassen. In seiner

*) Uebersetzt im Theater der Hindus, Bd. II. S. 180—194.

Hülflosigkeit erfährt er die Gefahr eines theuren Freundes, Chandana Das, den Chanakya im Begriff ist hinrichten zu lassen und um ihn zu befreien, überliefert er sich seinen Feinden. Doch gegen seine Erwartung bieten sie ihm den Rang und die Gewalt eines Premierministers, wodurch eine allgemeine Versöhnung herbeigeführt wird. List und Mord sind in diesem merkwürdigen Stück die einfachen Mittel, unbequeme Verpflichtungen zu lösen, und lästige Freunde oder offenbare Feinde zu entfernen. Als zu politischen Zwecken begangen, werden solche Schändlichkeiten verziehen und können nach der Weltansicht dieses Dramas recht gut neben grossen Tugenden und einem liebenswürdigen Charakter bestehen. Die Wirksamkeit eines solchen Systems der öffentlichen Moral hat der Verfasser nicht ohne Geschicklichkeit entwickelt und die Hauptcharaktere mit Interesse und Würde zu begleiten gewusst, was er besonders dadurch bewirkt, dass er sie allem Privatinteresse fremd darstellt. Die Verwickelung ist höchst einfach. Frauen treten nicht auf, des Chandana Gattin in einer Episode bei der Hinrichtung ausgenommen. Die Sprache ist selten schön und zart, aber immer kräftig und gelegentlich glänzend. *)

Sehr merkwürdig sind auch die satirischen Dramen der Inder, in denen gewöhnlich allegorische Personen auftreten. Das Prabodhachandrodaya d. i. Mondesaufgang der Erkenntniss, nennt als seinen Verfasser den Krishna Misra oder Krishna Pandita. Er gehört der orthodoxen Vedantaschu-

*) Als Probe ist im Theater des Hindu's Bd. II. S. 291—299 der siebente Act übersetzt.

le an, will, wie er im Prolog es ausspricht, auf lieblich scherzende Weise die Natur des Geistes zu entfalten suchen und schildert daneben die übrigen theologischen und philosophischen Systeme, zwar nicht ganz getreu und im Allgemeinen von ihrer schwächsten Seite, aber doch mit Witz und Ironie. Die handelnden Personen dieses Dramas sind sämmtlich Personificationen von abstracten Begriffen, Leidenschaften, Lastern und Tugenden und der Plan des Stückes ungefähr folgender. Vivekas, Vernunft, hat sich der neuen Geliebten Mati, Verstand, zu Gefallen, von seiner rechtmässigen Gattin Upanishad, Offenbarung, getrennt, wodurch die treuen Freunde derselben Sraddhâ, Religion und Dharmas, Tugend, vesanlasst werden, sich zu den Vishnuiten zu begeben, woselbst sich nun auch die beiden Kinder der Offenbarung Prabodhas, Erkenntniss, und Vidyâ, Wissen, nebst allen Gutgesinnten befinden, als da sind Muditas, Freude, Maitri, Freundschaft, Vairagyas, Enthaltsamkeit, Santi, Bezähmung, Samas, Ruhe, Santoshas, Zufriedenheit und mehr dergleichen. Dadurch aber entsteht eine völlige Anarchie im Reiche des Mohas, Leidenschaft, der mit einem grossen Heere, bestehend aus den Anhängern des Chankaras, Egoismus, Kâmas sinnliche Liebe, Ratî Sinnengenuss, Lobhas Geiz und dessen Sohnes Dambhas, Heuchelei, der Trishnâ, Unersättlichkeit u, s. w. das Land verheert, wobei die verschiedenen Secten sehr anschaulich auf die Bühne geführt z. B. Dambhas als stolzer Brahmane, und besonders die Buddhisten und die fürchterlichen Anhänger des Shiva lächerlich gemacht werden. Alle disputiren mit einander und rufen dann jedesmal ihre

Sclavin Sraddhâ hervor, statt welcher, der Religion, im dritten Act eine Buhlerin erscheint, und die Secten sich beim Wein der Ratî, der Vibhramavatî, Verführung und der Kâlî, dem bösen Zeitgeist, in die Arme werfen. Endlich siegt aber Vivekas mit seinen Getreuen und die Erkenntniss Prabodhas wird auf den Thron gesetzt. Welche Bildung und welche Kenntniss der geschilderten Sectensysteme dazu gehörte, dies Stück auch nur zu verstehen, geschweige denn auf die Bühne zu bringen, kann sich nur aus seiner eigenen Lectüre ergeben.*)

Selbst aus der neueren Zeit haben wir solche Darstellungen. Kautuku Servaswa z. B. ist ein jüngeres Prahasana oder eine Farçe in zwei Acten, eine Satire auf Fürsten, weche sich der Trägheit und dem Vergnügen ergeben und die Brahmanen nicht in Schutz nehmen. Der Held ist Kalivatsala oder das Kind des Zeitalters der Ungerechtigkeit, Beherrscher von Dhermanásá oder der Vernichtung der Tugend; er wählt zu seinem Lehrer Kupermapanch'anana, den Shiva des Lasters. Satyácharya, ein frommer Brahman, ist von Vrindavan zurückgekehrt, der vom Könige und dessen Höflingen sehr unbillig behandelt worden und unterredet sich im Gefängniss mit seinen Brüdern über den Zustand der Dinge, wo dann das Resultat immer die Erkenntniss von der Nichtigkeit alles sogenannten Göttlichen und Gesetzlichen ist, demzufolge der König befiehlt, dass das Laster mit Trommelschlag für Tugend ausgerufen werde und alle

*) Es erschien in einer Uebersetzung von Taylor, London 1812. Einige Auszüge nach Rhode's Uebersetzung in v. Bohlen altem Indien. Bd. II. S. 407—412.

Brahmanen auf ewig verbannt seien. Es herrscht in diesem Stück mehr Laune als in allen übrigen Farçen, auch weniger Unschicklichkeit, obwohl es von der Sucht nach unanständigem Witz nicht ganz frei ist. Sein Verfasser ist ein Pandit Gopinatha. — Dagegen werden in andern Farçen auch die Geistlichen wacker verspottet. So ist z. B. Hasyarnava in zwei Acten eine scharfe Satire auf die Ausschweifungen der Brahmanen, die den Charakter frommer Bettler annehmen, zugleich auch auf die Beförderung des Lasters durch Fürsten, die Ohnmacht der Minister und die Unwissenheit der Aerzte und Astrologen. Der König Anayasindhu klagt bei seinem Wege durch die Stadt, dass Alles verkehrt sei, dass die Chandalas, nicht die Brahmanen Schuhe machen, dass die Frauen keusch sind und die Gatten beständig, dass der Achtungswerthe und nicht der Lasterhafte geehrt wird. Er bleibt vor dem Hause eines Freudenmädchens stehen, wo sich die übrigen handelnden Personen versammeln: Viswábhanda, im Kleide eines Saivabettlers und sein Schüler Kalahánkura, mit dem er um den Besitz eines Mädchens streitet; Vyádhisindhu, der Doctor, der die Colik heilt, indem er eine heisse Nadel an den Gaumen bringt und das Gesicht vermittelst Durchstechen der Pupille wiedergibt. Sádumsaka, der Polizeidirector, der mit grosser Freude erzählt, dass die Stadt voll Diebe sei; der Oberfeldherr, Ranajambuka, der, nachdem er seine Rüstung angelegt, einen Blutigel zerhauen hat und Maháyatrika, der Astrolog, der auf die Fragen nach der Zeit, die zu einer Reise günstig sei, Stunden und Sternstellungen angiebt, welche nahen Tod verkünden. Der König verlässt die

Gesellschaft am Ende des ersten Actes. Der zweite enthält den Streit zwischen den Ascetiker und seinem Schüler wegen eines Mädchens, dessen Entscheidung sie einem anderen Brahmanen Mahárindaka, überlassen, der sich rühmt, die Vedas verfasst und das Paradies besucht zu haben, wo er Vrihespati und Brámá mit Verachtung behandelte und Shiva Stockschläge gab. Das Gesagte ist genug, um eine Vorstellung von dem Werke zu geben. — Noch wollen wir eines Bhana, des Sareda Tilaka erwähnen, um von dieser Gattung einen näheren Begriff mitzutheilen, als ihre Beschreibung in der allgemeinen Classification darbietet. Dies Stück, als dessen Verfasser Sankara genannt wird, ist also zwar nur ein Monolog, aber von bedeutender Länge. Rasikasekhara, ein Mann von sehr freien Sitten, gibt eine Beschreibung von den verschiedenen Personen, denen er zur Zeit des Frühlingsfestes auf den Strassen von Koláhálapur (ein allegorischer Name, Stadt des Aufruhrs) begegnet. Der bei weitem grösste Theil des Stückes ist beschreibend, und nur ein Theil eine Art von Dialog. Darin redet Rasikasekhara einzelne Personen an, die er namhaft macht und fragt sie dann; was sie dazu meinen, worauf er selbst wieder die Antwort gibt. Die so befragten Personen sind meist Frauen und Freudenmädchen. An manchen Stellen scheint es auch, als wenn die männlichen Charaktere selbst aufträten und unter einander sprächen. — Diese Art des Schauspiels ist auch jetzt nicht ungewöhnlich und wird von einigen Indischen Bhanas oder Possenreissern und Komikern der jetzigen Zeit nicht schlecht aufgeführt. Ausserdem sind die Dramen gangbar,

welche der Verherrlichung der Religion dienen, z. B. das vor etwa dreissig Jahren von einem Pandit von Nadíya für das Fest des Govinda auf Befehl des Königs von Nadíya geschriebene Chitra Yagna, was in fünf Acten die berühmte Sage von Dakscha behandelt. —

Diese Andeutungen werden uns den grossen Reichthum der Indischen Bühne wenigstens in einigen Hauptrichtungen dargestellt haben. Es ist nur noch von mehren Werken zu sprechen nothwendig, welche mehr einzeln dastehn, dennoch aber eine sehr grosse Bedeutung für die Geschichte der ganzen Poesie erlangt haben. Das eine dieser Werke ist eine Sammlung von Fabeln. Die Thiere werden hier rein menschlich eingeführt und halten keineswegs ihren eigenthümlichen Charakter fest; jedoch ist ein Anfang dazu immer schon in einer gewissen Ironie sichtbar, wie wenn ein alter Tiger freigebig und devot wird, eine Katze die Vedas studirt oder ein Sperling als Brahmane auftritt. Die Menschen dagegen entlehnen ohne Gefahr, missverstanden zu werden, Namen und Eigenschaften aus der Thierwelt: der Wolfsleibige, Manntiger, Männerstier sind z. B. ehrende Beinamen eines Helden. Diese älteste Fabelsammlung heisst Panchatantra d. i. fünf Sammlungen, auch Panchopâkhyâna, Pentateuch, als deren Verfasser Vishnusarman im fünften Jahrhundert nach Christo angesehen wird.*)

*) S. Wilson analytical account of the Panchatantra in den Transactions of the Roy. As. Soc. I. p. 52. Unter dem Persischen Könige Nushirvan, der 579 st. gerieth das Werk von Indien nach Persien, indem es sein Arzt Barsuyeh

Aus dem Panchatantra gingen in Indien selbst mehre Umarbeitungen und Auszüge hervor, von denen der Hitôpadesas d. i. freundliche Unterweisung unter uns am bekanntesten geworden ist. Die Entstehungszeit dieses Auszugs lässt sich bis jetzt nicht bestimmen. Das Werk behält wie sein Original dieselbe Ironie gegen Fürsten, Brahmanen und falsche Andächtige bei; nur ist die Einkleidung häu-

von seiner Indischen Reise mitbrachte. Sofort wurde es in's Persische übersetzt und empfing den Namen Fabeln des Bidpai d. i. im Sanskrit Vidyâpriya, Freund der Wissenschaft oder der Arznei. — Aus dem Persischen ging es durch Abdollah Ibn Mokaffa st. 760 in's Arabische über, mit dem Titel Kalilah und Dimnah, nach den beiden Schakaln Karataka und Damanaka so benannt, welche im ersten Buch sich unterhalten und dialogisch eine Menge von Fabeln in einander flechten. Es erscheint das alte Panchatantra im Arabischen schon sehr verkürzt und in manchen Stellen zu seinem Vortheil umgemodelt; zweimal hat Mokaffa aus zwölf Fabeln sogar nur zwei gezogen. — Aus dem Arabischen wurde es 1080 von Simeon Sethi in das Griechische für den Kaiser Alexius Comnenus übersetzt. — In das Türkische wurde es unter dem Namen Humajun name, in das Syrische unmittelbar aus dem Indischen, in das Hebräische durch den Rabbi Joel übertragen. — Aus der letztern Version ging es 1262 durch Johannes von Capua unter dem Titel: Directorium humanae vitae, alias Parabolae antiquorum sapientium, in das Lateinische über; Johannes nennt den Indischen Weisen Sendebar als Verfasser des Werkes, was offenbar kein anderer ist, als Syntipas, ein Grieche, der im zehnten Jh. eine an das Panchatantra sich anschliessende Sammlung veranstaltete. — Durch unmittelbare Uebersetzung aus dem Arabischen ging das Werk 1251 in das Spanische unter dem Titel: Libro de Calila e Dimna über; von da in's Italienische; von diesem in's Englische; in's Lateinische zum zweitenmal aus dem Griechischen durch den Jesuiten Poussin; in's Französische aus dem Neupersischen, das 1493 unter dem Namen Anvar Soheily, Lichter des Kanopus, in vierzehn Büchern durch Hussein ben Ali erschie-

fig, geschmacklos und die einfache Moral wird nicht selten durch Anhäufung von Versen aus dem Manus und den epischen Gedichten fast erstickt, welcher Uebelstand sich aber aus dem Gebrauch des Hitôpadesas als eines beliebten Schulbuches erklärt, zu welchem jeder Lehrer und Leser sich Beispiele und ähnliche Sentenzen sammeln mochte. *)

Ausserdem gibt es im Indischen mehre Novellensammlungen, welche von den dramatischen Dichtern eben so benutzt sind, als auch umgekehrt das Dramatische sich oft wieder in den epischen Ton aufgelös't haben mag. Die bedeutendste und von den Indern selbst sehr hoch gehaltene Zusammenstellung dieser Art ist von einem gewissen Somadevas, die Vrihat Kathá oder grosse Erzählung. Wie häufig sie den Dramatikern Stoff geliefert hat, kann

nen war und durch das Türkische von Neuem in's Spanische. Aus dem Lateinischen in's Deutsche übersetzt erschien es 1483 und sodann 1548 unter dem Titel: der altenn weisen Exempel, sprüch und Underweisungen, wie sich einem jeden frommen, ehrliebenden vor der untreuen, hinterlistigen, geschwinden bösen Welt und Weltkindern zu hüten, vorzusehn, auch Weisheit und Vorsichtigkeit daraus zu lernen, durch schöne alte Beyspiel und weltweise Lehren unvergrifflich uff historien der Gethier gewendt und fürgestellt.

*) In's Englische 1787 von Wilkins; sodann von Jones, sämmtliche Werke Bd. XIII. Herausgegeben von Carey zu Serampur 1804. 4. Endlich: Hitôpadesas id est institutio salutaris. Textum recensuerunt, interpret. latin. et annotatt. critic. adjecerunt A. W. a Schlegel et Chr. Lassen. Bonn. 1829. Einige Fabeln, die Strafe des Geizes, Meide den Lasterhaften, Trau, schau wem, die Schlange und die Frösche siehe übersetzt in Bohlens altem Indien. Bd. II. S. 391—395.

man aus den Wilsonschen Analysen vieler Dramen ersehen.*)

Wir wenden uns nun zu einer Poesie, welche einen ganz anderen Geist athmet, zur Hebräischen. Hier finden wir weder Epos noch Drama, sondern nur Lyrik und Didaktik. Der Grund dieser eigenthümlichen Erscheinung liegt darin, dass der strenge Monotheismus alles Mythologische von sich ausschliesst, dass er daher die Natur in Bezug auf das Göttliche sogleich mit dem Bewusstsein auffasst, alle auf ihrem Boden entsprungenen Anschauungen nur als Bild gelten zu lassen. Und indem in dieser Religion der Mensch unmittelbar Gott als seinem Herrn gegenüber steht, wird er in sich gedrängt und hat alles von diesem höchsten Standpunct aus zu ergreifen, woher einzig diese Literatur durchweg als eine heilige sich ankündigt. In dem besonderen Verhältniss des Menschen zu Gott liegt es nun auch, dass hier kein Epos sich entwickeln konnte; denn weil keine Götter da sind, so können sie nicht, wie im Indischen Epos, handelnd auftreten; und weil die Menschen

*) Ausser der Vrihat Kathâ, welche ein späterer Indischer Anthologe, Govardanas, den beiden alten Epopöen gleichstellt, wird noch als ein ähnliches Product die Geschichte der zehn Jünglinge, Dasakumâracharita, genannt. W. v. Schlegel vermuthet in diesen Werken die älteste Quelle der sogenannten sieben weisen Meister und allerdings ist die Vrihat Kathâ viel geeigneter dazu, als der Hitôpadesas, den Görres (die deutschen Volksbücher S. 164 ff.) damit in Verbindung brachte. S. A. W. v. Schlegel Kunde Indiens im Berliner Taschenkalender auf das Jahr 1880. Das von Schlegel angedeutete Verhältniss der Vrihat Kathâ zur Tausend und Einen Nacht, was v. Bohlen leugnet, könnte sich doch vielleicht bestätigen.

dem Willen ihres göttlichen Königs schlechthin unterthan sind, so können auch sie nicht handeln, wie im Griechischen Epos; die wahrhafte, widerspruchlose That gehört nur dem Jehova. Aus dem Ernst dieser Beziehung möchte sich auch ferner erklären lassen; warum weder in der Jüdischen noch in der Muhamedanischen Poesie das Drama entstehen konnte, insofern es ohne Selbstbestimmung nicht gedacht werden kann, der Trieb des Monotheismus aber alles Geschehen auf des Einen Gottes unmittelbare Wirksamkeit zurückzuführen strebt. Weil nun dadurch die Individualität beschränkt wird, so fehlt es an Mannigfaltigkeit der Charaktere und erst die Christliche Welt hat in die Personen des alten Testamentes eine solche abgeschlossene Eigenthümlichkeit zu legen versucht, dass sie zur dramatischen Darstellung fähig würden; und doch, bei der Menge dieser Arbeiten, wie wenige sind als wirklich dramatisch zu nennen!

Der lyrische Ton ist daher der Grundton der Hebräischen Poesie und es ist vergebens, Epos und Drama in ihre Producte hineinkünsteln zu wollen. Die vielen poetischen Situationen der Alttestamentischen Geschichte und die naive Sprache ihrer Erzählung haben oft dazu verführt, namentlich in Betreff des ersten Buches Mosis, des Buchs der Richter und einiger späteren Erzählungen z. B. von der Ruth und Esther. Allein von Seiten der Kunst ist der Kreis viel enger zu ziehen. Sonst müssten auch die Propheten als Dichter behandelt werden. Jedoch wie unleugbar unendlich viel Dichterisches in ihren Schilderungen sich findet, so sind doch ihre Weissagungen keine Poesieen; vielmehr haben sie den höchsten prak-

tischen Zweck, das Jüdische Volk im wahren Glauben zu erhalten; dies ist das Princip ihrer gewaltigen Begeisterung, ihrer erschütternden Beredsamkeit, ihrer glänzenden Erhabenheit, nicht aber der Genius der Kunst.*)

*) Die Werke, in welchen die Geschichte der Hebräischen Poesie dargestellt ist, sind hinlänglich bekannt. Lowth, de sacra poesi Hebraeorum, behandelte sie zuerst mit freierem Geist. Herder wirkte durch seine Schriften über den Geist der Hebräischen Poesie und über die ältesten Lieder der Liebe aus dem Morgenlande ähnlich. Dann folgte eine unzählige Menge Schriften vom historich-kritischen Standpunct aus, unter denen die Arbeiten von Eichhorn, de Wette, Gesenius und A. Epoche machend hervorragen. Fr. v. Schlegel, dem wir auf dem Gebiet der Poesie so gern folgen, ist in seiner Entwicklung der Hebräischen Literatur nicht unbefangen und scheint uns zu sehr durch die Absicht geleitet, sie ganz und gar in das System mystischer Theologie einzuschmiegen, worüber er in den letzten Jahren seines Lebens mit einer krampfhaften Starrheit und Unklarheit brütete. Wir können daher aus seiner Geschichte, sämmtliche Werke Bd. I. S. 153—174 nichts benutzen und bemerken nur, dass dasjenige, was Schlegel über die Structur des Hebräischen Parallelismus im Verhältniss zur Indischen Sloka beibringt, uns bei Weitem das Brauchbarste zu sein dünkt. Viel richtiger aufgefasst scheint uns im Allgemeinen die Skizze, welche Görres im zweiten Theil der Mythengeschichte der Asiatischen Welt, 1810, S. 467—528 von der Jüdischen Weltansicht entworfen hat. Um die Erkenntniss der Hebräischen Poesie hat de Wette sich ein besonderes Verdienst erworben; zuerst in dem eben so gründlichen als geistreichen Aufsatz: zur Charakteristik des Hebraismus, im dritten Bd. der Studien von Daub und Creuzer; ferner in seinem Commentar zu den Psalmen, wo für unseren Zweck vorzüglich die Einleitung nachzusehen ist; und endlich in seinem Lehrbuch der historisch-kritischen Einleitung in die kanonischen und apokryphischen Bücher des alten Testamentes, Berlin. 1822, zweite Auflage, S. 354—397. Wir tragen kein Bedenken, um Richtigkeit und Kürze zu vereinigen, uns ihm ganz anzuschliessen.

Die ältesten Erzeugnisse der Hebräischen Poesie, wie das Siegslied der Debora und der Gesang des Moses, finden sich in den historischen Schriften des Alten Testamentes sparsam verstreut. Die Lyrik scheint unter David, dem Meister der Chinnor, die Didaktik unter Salomo, dem einzigen philosophischen König des Orients, ihre Vollendung gefeiert zu haben. Späterhin wurde die Reflexion zu mächtig und erkältete die Empfindung. Unter dem Namen der Tehillîm, *ψαλμοί*, haben wir von der Hebräischen Lyrik eine Sammlung mannigfaltiger, jedoch meist religiöser Lieder und Gedichte, hundert und funfzig an der Zahl, übrig, welche in fünf Bücher getheilt ist. Eine scharfe Classification derselben will nicht gelingen, wie oft sie auch versucht ist und nur im Allgemeinen kann man die Psalme nach Inhalt und Form unterscheiden. In ersterer Hinsicht sondern sich Hymnen auf Gott, Nationalpsalmen, Zions und Tempelpsalmen, Königspsalman, Fleh- und Klagelieder unglücklicher Frommen, Dankpsalmen, religiöse Lieder und Lehrgedichte. In der anderen Rücksicht theilen sie sich in Uebereinstimmung mit dem Stoff in Hymnen, Oden, Lieder, Elegieen und Lehrgedichte. Vier und dreissig ausgenommen, sind alle Psalmen mit Aufschriften versehen, welche bald die Dichtungsart, bald den Verfasser, bald die historische Situation, bald musikalische und liturgische Bestimmungen, bald Mehres davon zugleich angeben. Iedoch sind die Angaben der zweiten und dritten Art wohl nicht immer richtig, und erst in späterer Zeit hinzugefügt. Als Verfasser von Psalmen werden David, Salomo und die Davidischen Sangmeister, Assaph, Heman und Ethan

genannt. Von den namenlosen Psalmen können allerdings noch manche dem David und Zeitgenossen von ihm angehören, aber mit Sicherheit nicht ausgemittelt werden. Wie alle Liedersammlungen ist auch die der Psalme gewiss allmälig entstanden. Als die erste Sammlung ist sicher das erste Buch vom ersten bis neun und vierzigsten Psalmen zu betrachten; das zweite Buch bis zum fünf und sechzigsten Psalm wurde aus mehren einzelnen Zusammenstellungen gleichartiger Stücke und Nachträgen später hinzugefügt; eine dritte Sammlung erwuchs auf gleiche Weise aus Psalm drei und siebzig bis neun und achtzig; und so kamen auf ähnliche Art noch die beiden letzten Bücher hinzu, welche die meisten liturgischen Stücke enthalten. Die erste Sammlung kann früher angelegt sein, ist aber erst nach dem Exil in die heutige Gestalt gebracht und die Vollendung des Ganzen unstreitig nicht höher als in die Makkabäische Periode zu setzen.

Die Psalmen athmen und schildern die Hoffnung des Frommen im Kampfe der irdischen Sehnsucht und sind mit Recht auch in der Christlichen Welt als der Grund-Choral aller kirchlichen Gesänge gebraucht und betrachtet worden; denn wenn die epische Poesie, historisch genommen, die erste und älteste und Urquell aller andern ist, die dramatische aus dem Standpunct der Kunst als die letzte Stufe, Krone und Vollendung des Ganzen gilt, so bleibt doch für die Religion die lyrische Gattung die höchste, angemessenste und würdigste, wie in dieser Hinsicht selbst in der Poesie der heidnischen Völker die Hymnen die erste Stelle einnehmen. An die zahlreichen Fleh- und Klagpsal-

men schliessen sich die Echa d. h. Klagelieder auf der einen Seite an und theilen mit ihnen Eine Situation und denselben Stoff: die Leiden der Theokratie und der treuen Theokraten; auf der anderen Seite sind sie mit den in den Büchern Samuels und in der Chronik erwähnten Todtenklagliedern verwandt. Unter jenem Titel sind fünf Lieder auf die Zerstörung der Stadt Jerusalem und des Tempels und das eigene unglückliche Schicksal des Dichters zusammengestellt. Ihre historische Beziehung im Ganzen kann nicht zweifelhaft sein; in der Schilderung vom Zustande der Stadt scheint aber ein Stufengang bemerklich. Eine alte Ueberlieferung nennt den Propheten Jeremia als Verfasser und dafür spricht Inhalt, Geist, Ton und Sprache dieser Lieder, in denen sich die elegische Stimmung des Dulders mit einer gewissen Vollendung ausgesprochen hat.

Von der erotischen Dichtung der Hebräer haben wir nur einen einzigen Ueberrest, das sogenannte hohe Lied, Schîr haschirîm d. h. das schönste Lied, übrig. Es schwebt zwischen dem lyrischen und epischen Ton, wird daher oft schildernd und idyllisch malend und bedient sich auch gern des Dialogs. In Ansehung der Sprache reihen sich diese Lieder an die späteren Erzeugnisse der Hebräischen Literatur, aber der ganze Kreis der Bilder und Beziehungen und die Frischheit des Lebens eignen sie dem Salomonischen Zeitalter zu. Vielleicht lässt sich das Räthsel durch die Annahme lösen, dass diese Lieder im Munde des Volks fortgepflanzt und ausgebildet sind, wodurch auch die fragmentarische Zusammenstellung erklärbar wird. Dass Salomo der Verfasser sei, ist

durch die Ueberschrift schlecht verbürgt und in sich selbst unwahrscheinlich. Eine eigentliche Geschichte oder eine Idee, durch welche eine allegorische Auslegung nöthig würde, liegt dem Ganzen gewiss nicht zu Grunde und, obschon zwischen den meisten Stücken Zusammenhang ist, so steht doch Anderes offenbar vereinzelt, ja abgerissen und vielleicht in falscher Verbindung da. Die Stücke, I, 2 — 4: Sehnsucht nach dem Kuss des Geliebten, 5 — 8, Wechselgesang der sich suchenden Liebenden, I, 9—II, 7: Wechselgesang der Zusammengetroffenen und sich in Liebe Vereinigenden, II, 8—17: Besuch des Geliebten bei dem Mädchen im Weinberg, III, 1—5: das den Geliebten des Nachts suchende und findende Mädchen, IV, 1 — V, 1: Wechselgesang des liebetrunkenen Jünglings und des sich ergebenden Mädchens, V, 2 — VI, 3: das den Geliebten des Nachts suchende und ihn preisende Mädchen, VI, 4 — 10, Lob der Geliebten durch den treuen Liebenden, VII, 2—VIII, 4: Wechselgesang des liebetrunkenen, sich in Liebe vereinigenden Paars und VIII, 5 — 7, das treu sich liebende Ehepaar, lassen sich zwar nicht als eine strenge Einheit — denn Scene und Costum schwankt etwas — aber doch als eine mit sinniger Hand an einandergereihete Perlenschnur betrachten, wenigstens trägt Alles das Gepräge Eines Verfassers. — Das hohe Lied ist das Zarteste und Unnachahmlichste, was uns von Ausdruck leidenschaftlicher, anmuthiger Liebe zugekommen. Wir beklagen freilich, dass uns die fragmentarisch durcheinander geworfenen, übereinandergeschobenen Gedichte keinen vollen, reinen Genuss gewähren, und doch sind wir entzückt, uns in jene

Zustände hineinzuahnen, in welchen die Dichtenden gelebt. Durch und durch wehet eine milde Luft des lieblichsten Bezirks von Kanaan, ländlich trauliche Verhältnisse, Wein-, Garten- und Gewürzbau, etwas von städtischer Beschränkung, sodann aber ein königlicher Hof mit seinen Herrlichkeiten im Hintergrunde. Das Hauptthema jedoch bleibt glühende Neigung jugendlicher Herzen, die sich suchen, finden, abstossen, anziehen, unter mancherlei höchst einfachen Zuständen*).

Wie das Hohelied ein locker verbundener Cyclus erotischer Lieder ist, so sind auch in den Sprüchen Salomo's kurze, unverbundene Sprüche, Räthsel und grössere zusammenhängende Spruchreden zusammengestellt. Der Vortrag ist mannigfaltig, sehr oft sinnreich, witzig, spielend und räthselnd, meist einfach sprichwörtlich, in Gegensätzen, Vergleichungen, Bildern. An sich schon ist es sehr wahrscheinlich, dass Salomo, als Spruchdichter, so wie Moses,

*) Dies Letztere ist das Urtheil Göthe's in den Noten und Abhandlungen zum besseren Verständniss des West-östlichen Divans, Sämmtliche Werke, 1827, Bd. VI. S. 8. Wir brauchen den Leser wohl kaum auf die grosse Aehnlichkeit aufmerksam zu machen, welche zwischen dem Hohenliede und zwischen der oben kurz auseinandergelegten Indischen Gita govinda in Structur und Ausführung statt findet. Für das Folgende bemerken wir, dass wir die zum Theil vortrefflichen besonderen Werke, welche über Hiob und den Koheleth, z. B. von Stuhlmann und Umbreit, geschrieben sind, nur aus dem Grunde hier nicht anführen, weil die meisten von ihnen der theologischen Literatur angehören. In Hinsicht auf die Erfassung des Geistes dieser Producte möchte wohl der in der vorigen Note genannte Aufsatz de Wettes zur Charakteristik des Hebraismus obenanstehen, vorzüglich in Betreff des Koheleth.

Josua, David in anderen Gebieten, ein Collectivum sei. Diese Sprüche erscheinen in ihrer Menge und über alle Richtungen des Lebens verbreiteten Mannigfaltigkeit eher als das Erzeugniss eines ganzen Volkes, denn eines einzelnen Mannes, doch muss dem Salomo billiger Weise ein grosser Antheil an der Abfassung der Sprüche selbst, besonders in der ersten Sammlung, die gewiss der schönsten Zeit der hebräischen Literatur angehört, gelassen werden. — Wenn es wahrscheinlich ist, dass Salomo an den Sprichwörtern Antheil hat und der Geist dieser gnomologischen Producte dem Zeitalter Salomo's angemessen ist, so muss der Koheleth oder sogenannte Prediger Salomo's, schon wegen seines ganz verschiedenen Geistes, jenem Verfasser und jener Zeit abgesprochen werden, wozu noch die gar nicht verdeckte Fiction kommt, dass Salomo redend eingeführt wird. Man wird nicht sehr irren, wenn man die Abfassung des Buches in die letzte Zeit der Persischen oder in den Anfang der Macedonischen Periode setzt, wo ohnehin dergleichen literarische Fictionen üblich waren. Aus keines als jenes weisen, von Genuss und Glück überhäuften Königs Munde konnte die Lehre von der Nichtigkeit und Zwecklosigkeit aller Dinge und von der einzigen Realität des unmittelbaren Lebensgenusses mehr Eindruck machen. Obschon der Verfasser von seinem Thema öfter abschweift, so erhält doch das Ganze durch den festgehaltenen Skepticismus und durch das consequente Umschlagen von seiner Trostlosigkeit in die sinnliche Gegenwart des Epikuräismus, eine gewisse höhere Einheit; die Darstellung ist höchst eindringlich und unerschöpflich in anziehenden Wendungen.

Die vollendetste Dichtung aber, welche die Hebräische Poesie hervorgebracht hat, ist Hiob. Die erhabene Naturanschauung und der anbetende Jubel der Psalme, der im Namen des Einigen Gottes aufstürmende Schwung der Propheten, die Menschen- und Weltkenntniss der Salomonischen Schriften und ihr scharf zeichnender Ton, alle diese Elemente stellen sich hier in einer wunderbaren Vereinigung dar. Eine grenzenlose Verzweiflung, eine grässliche Lebensmüde, ein höchst selbstbewusster Unfriede mit Gott spricht sich hier eben dadurch so gewaltig aus, dass diesem Elende und seiner Einsamkeit gegenüber die unendliche Pracht und Schönheit des reichsten Naturlebens entfaltet wird; mitten in einer solchen Schöpfung verflucht der von geistigem Schmerz zerquälte Hiob seine Tage und sehnt sich, nicht fürder zu leben, bis der Herr selbst ihm beweis't, dass der Mensch ihn nicht begreifen könne und dass er daher in Demuth sein Geschick, auch das widrigste, zu tragen habe. Die Zeit der Abfassung dieses einzigen Gedichtes mag immerhin die des Exiles sein; nur muss man den Hiob nicht zu einer allegorischen Person des über sein Schicksal nachdenkenden Jüdischen Volkes machen wollen, wenn auch durch ihn die tiefsten Mängel des Jüdischen Monotheismus zur Sprache kommen. Auch die Composition der Dichtung nach ihren einzelnen Partieen dürfte sich, namentlich in Betreff der Reden Elihu's, wohl eben so wenig als die Zeitbestimmung, jemals mit völliger Sicherheit enträthseln lassen. Die Inconsequenzen Hiobs in seinen Klagen sind gewiss absichtlich. —

Es ist sehr charakteristisch, dass die Hebräische Poesie in ihrer Form sich von der Prosa nicht so streng scheidet, als wir dies in andern Sprachen gewohnt sind, sondern, so wie eine höhere Begeisterung den Schreibenden aufregt, kann die Rede von dem ruhigeren und stilleren prosaischen Ton in den lebendigeren der Poesie überschweben. Das Verhältniss der Redeglieder ordnet die Hebräische Sprache nach dem Gesetz des Ebenmaasses, dem Parallelismus membrorum als dem Grundgesetz aller rhythmischen Bewegung, welche immer in einer gewissen gleichförmigen Wiederkehr besteht. Da der Hebräer keine Sylbenmessung hat, so kann er auch das Ebenmaas nicht durch die gleiche Sylbenzahl bezeichnen. Die ursprünglichste und einfachste symmetrische Form zeigt sich daher als die gleiche Wortzahl in den entsprechenden Gliedern, woher sich auch wohl der Gleichklang oder Reim am Ende zuweilen einfindet. Gewöhnlich ist die Wortgleichheit aufgegeben oder doch freier gefasst und das Ebenmaass drückt sich in Gedanken aus und zwar im synonymen, antithetischen, synthetischen und identischen Verhältniss der Glieder. Durch die intensive Kraft des Gedankens werden auch Glieder, die im Ausdruck extensiv unverhältnissmässig ungleich sind, unter das rhythmische Ebenmaass gestellt. Ja, zwei Sätze und mehre unter sich selbst wieder parallel, können einem einzigen so entgegengeordnet werden, dass grössere rhythmische Perioden, und oft mit schöner Wirkung entstehen. Bei reicher Fülle der Gedanken und Bilder verdoppeln sich beide Glieder, wo dann entweder jedes Glied seinen Unterparallelismus hat oder der Paral-

lelismus übergreift. Die angegebenen logischen Verhältnisse wiederholen sich hier immer. Einem solchen doppelten Gliede kann aber auch ein drei- und mehrfaches entgegengeordnet werden, wodurch der grösste Umfang rhythmischer Perioden entsteht, welche geräumige Form die Propheten besonders lieben. — So wie in dem Germanischen Sprachstamme der Tact eine kurze Sylbe lang machen kann, so bildet sich bei den Hebräern auch ein Ebenmaass der Glieder, welches gar nicht logisch begründet ist, sondern allein durch die einmal begonnene rhythmische Bewegung getragen wird, wodurch grosse Mannigfaltigkeit in den sonst einförmigeren Gang der Rede gebracht wird. Der Rhythmus der lyrischen Poesie ist weniger periodisch und rascher und leichter in seiner Bewegung, als der prophetische: in den Sprüchen ist das Ebenmaass der Glieder einfach, streng und trocken.

Die Hebräische Poesie steht vollkommen in sich abgeschlossen da, hat aber sowohl auf die spätere Orientalische, als auf die Occidentalische einen tiefgreifenden, unberechenbaren Einfluss geübt. Die letzte Gestaltung, welche das Morgenland in poetischer Hinsicht entwickelt und welche auch die neuere Indische Literatur mannigfach bestimmt hat, ist die Muhamedanische. Unter dieser allgemeinen Benennung muss man nämlich die Poesie der Araber, Perser und Türken zusammenfassen, weil dieselbe ihrem Wesen nach durch die Religion des Islam bedingt wird. Diese Poesie hat nur im Persischen sich auch episch ausgebildet; im Arabischen und Türkischen ist sie eigentlich nur lyrisch und didaktisch; Drama-

tisches hat sie gar nicht hervorgebracht. Den Grund dieser Erscheinung haben wir schon bei der Hebräischen Dichtkunst angegeben. Der Korân des Muhamed enthält das geistige Princip der Poesie jener Völker und hat der Richtung ihrer Phantasie durch die Entfernung von allem Mythologischen ein eigenthümliches Gepräge aufgedrückt, indem an seine Stelle der glänzende Reichthum einer unendlichen, bis zu den kühnsten Allegorieen fortgehenden Bilderwelt getreten ist, in welche wir Abendländer uns schwer zu finden wissen, weil sie nothwendig eine Menge von Wiederholungen mit sich führt, die unserem einfacheren Sinn widerstehen. Schon der Korân ist uns dadurch lästig. Sure für Sure müssen wir lesen, wie der an Allah und seinen Propheten Gläubige ein Erbe des Himmels, der Ungläubige dagegen ein der ewigen Hölle Verfallener sei. Nähere Bestimmung des Gebotenen und Verbotenen, fabelhafte Geschichten Jüdischer und Christlicher Religion, Amplificationen aller Art, grenzenlose Tautologieen bilden den Körper dieses heiligen Buchs, das uns, so oft wir auch daran gehen, immer von Neuem anwidert, dann aber anzieht, in Erstaunen setzt und am Ende Verehrung abnöthigt. Die consequente Abneigung Muhameds gegen Poesie zeigt sich besonders in seinem Verbot aller Mährchen. Diese Spiele einer leichtfertigen Einbildungskraft, die vom Wirklichen bis zum Unmöglichen hin- und wiederschwebt und das Unwahrscheinliche als ein Wahrhaftes und Zweifelloses vorträgt, sind der Orientalischen Sinnlichkeit, einer weichen Ruhe und bequemem Müssiggang höchst angemessen. Diese Luftgebilde, über einem wunderlichen Boden schwankend, hatten

sich zur Zeit der Sassaniden in's Unendliche vermehrt, wie sie uns Tausend und Eine Nacht, an einen losen Faden gereihet, als Beispiel darlegt. Ihr eigenthümlicher Charakter ist, dass sie keinen sittlichen Zweck haben und daher den Menschen nicht auf sich selbst zurück, sondern ausser sich hinaus in's unbedingte Freie führen und tragen. Gerade das Entgegengesetzte wollte Muhamed bewirken. Man sehe, wie er die Ueberlieferungen des alten Testamentes und die Ereignisse patriarchalischer Familien, die freilich auch auf einem unbedingten Glauben an Gott, einem unwandelbaren Gehorsam und also gleichfalls auf einem Islam beruhen, in Legenden zu verwandeln weiss, mit kluger Ausführlichkeit den Glauben an Gott, Vertrauen und Gehorsam immer mehr auszusprechen und einzuschärfen versteht, wobei er sich denn manches Mährchenhafte, obgleich immer zu seinen Zwecken dienlich, zu erlauben pflegt. Bewunderungswürdig ist er, wenn man in diesem Sinne die Begebenheiten Noahs, Abrahams, Josephs betrachtet und beurtheilt. — Das Historische, wie die Araber, aufgeregt durch Muhamed, aus ihrer Heimath plötzlich wie ein Strom sich ergiessen, wie sie das Persische Reich überwältigen, in Bagdad einen der glänzendsten Höfe errichten, durch Aegypten, Afrikas nördlichem Saum entlang hindringen und auch in Spanien gefeierte, durch Kunst und Wissenschaft berühmte Kaliphate stiften, müssen wir natürlich als bekannt voraussetzen. *)

*) Das obige Urtheil über Muhamed und seinen Korân ist entlehnt aus Göthe's Noten und Abhandlungen zu seinem

Obgleich der Islam und mit ihm der Korân und mit diesem das ganze Colorit der Muhamedanischen

West-östlichen Divan, a. a. O. S. 33—38. Diese Bemerkungen enthalten einen Schatz vielseitiger Erkenntniss der Orientalischen Poesie, namentlich in Rücksicht auf den Standpunkt der Kunst, weshalb wir noch öfter darauf zurückkommen werden. — Ein Werk, was den Deutschen Leser vortrefflich und anmuthig in die Eigenthümlichkeit des Orientes einleiten und als Mittel dienen kann, sich in die Stimmung zu versetzen, mit welcher seine poetischen Producte genossen werden wollen, sind die Dichtungen, welche Heinrich Stieglitz unter den Namen: Bilder des Orients, herausgegeben hat; Leipzig 1831 und 1832. Der erste Band schildert das Arabische, der zweite das Persische, der dritte das Türkische Leben. — Das Buch, welches für die Wissenschaft zuerst die Bahn brach und zu einer allgemeineren Auffassung der Muhamedanischen Poesie hinführte, sind die: Poëseos Asiaticae commentariorum Libb. VI cum appendice, auctore G. Jones; recudi curavit J. G. Eichhorn. Lipsiae 1777. 8. Wegen der ungemeinen Wichtigkeit dieses Buchs mag es vergönnt sein, den Inhalt der einzelnen Abschnitte kurz anzugeben: 1) Von der Neigung der Asiaten zur Poesie und den Vorzügen ihrer Dichtkunst; 2) Von der Form der Asiatischen Gedichte, den Kassiden u. s. w.; 3) Von den Figuren und dem Ausdrucke der Asiatischen Dichtkunst. 4) Von den Gattungen der Poesie, der heroischen u. s. w., wo Jones auch eine Uebersetzung aus dem Schah Name vom Krieg des Afrasiab mit Keykobad mittheilte. — Als das Hauptwerk der jüngeren Zeit müssen wir nennen: die Geschichte der schönen Redekünste Persiens, mit einer Blüthenlese aus zweyhundert persischen Dichtern, von Joseph von Hammer. Wien, 1818. 4. Für das Studium der Form Orientalischer Poesie ist hier vorzüglich die dritte Abtheilung der vorangeschickten allgemeinen Uebersicht unter der Aufschrift: Sagen und Bilderlehre der Persischen Dichter, S. 15—34, äusserst fruchtbar und interressant, namentlich auch durch Nebeneinanderstellung der Persischen und Arabischen Bilder für die einzelnen Theile des Leibes, ohne deren Kenntniss die Orientalische Lyrik todt und unverständlich bleibt. Hammer bemerkt am Schluss, dass die Hauptschönheit nicht auf dem Gebrauch einzelner Bilder und

Poesie von den Arabern ausging, so stellen wir doch die Persische Poesie voran, weil sie eine Menge uralter, besonders epischer Elemente von der Baktrischen Sage in sich fasst und mit der Indischen Poesie in einen engen Zusammenhang getreten ist. Freilich haben wir aus der ältesten Zeit des Persischen Lebens nichts Dichterisches übrig, man müsste denn die

---

Metaphern, sondern auf der Unterstützung derselben durch Bilder verwandter und auch gerade entgegengesetzter Begriffe beruhe, wodurch die einfache Metapher zur ausgebildeten Allegorie erwächst. So soll nie von Rosen, Perlen d. i. Zähnen und Schönheit die Rede sein, ohne dass der Nachtigallen, der Rubinen d. i. Lippen und der Liebe Erwähnung geschehen. Wenn die Locken dem Schlägel oder den Wolken verglichen werden, so stellt das Kinn natürlicher Weise den Ballen und das Gesicht den Mond vor. Sind die Augen Narcissen, so sind die Stirnlocken, welche dieselben beschatten, Hyacinthen, oder entgegengesetzte Begriffe, wie z. B. Kaaba und Götzentempel, Morgen und Abend. Ist das Gesicht der Tag, so verdeckt ihn die Nacht der Locken; sind die Wangen die Kaaba, so sind die schwarzen Haare finstere Götzentempel u. s. w. So gesucht und gekünstelt manche dieser Vergleichungen sein mögen, so verdienen sie doch noch weit weniger Tadel, als die Wort- und Buchstabenkünsteleien, welchen auch in Lehrbüchern der persischen Poetik ihre Stelle angewiesen ist und in welchen die Orientalen alle Akrostichen- und Anagrammenschmiede des Occidents bei weitem übertreffen. — Ohne dass wir es sagen, versteht es sich wohl von selbst, dass wir in dem Folgenden aus der ungeheuren Fülle Muhamedanischer Dichter nur diejenigen ausheben können, welche unserem Zweck einer allgemeinen Geschichte der Poesie entsprechen. Wir können deshalb auch nicht auf literarische Nachweisungen des Einzelnen uns einlassen, wie viel Anlass dazu auch durch die „Fundgruben des Orients", durch „Tholucks Blüthensammlung aus der Morgenländischen Mystik" und durch so manche ausgezeichnete Abhandlung von Hammer, Rückert, Rosen u. A. in den „Wiener und Berliner Jahrbüchern" geboten wäre.

Hymnen des Zendavesta dahin rechnen wollen, welche doch gänzlich einem liturgischen Zweck bestimmt sind. Nach dem Tode Alexanders des Grossen bemächtigten sich die Parther des Reichs; bei ihnen aber wurde Sprache, Sitte, Religion der Griechen einheimisch. Und so vergingen fünfhundert Jahre über der Asche der alten Tempel und Altäre, unter welchen das heilige Feuer immerfort glimmend sich erhielt, so dass die Sassaniden, zu Anfang des dritten Jahrhunderts n. Chr., als sie, die alte Lichtreligion wieder bekennend, den früheren Dienst herstellten, sogleich eine Anzahl Magier und Mobeden vorfanden, welche an und über der Grenze Indiens sich und ihre Gesinnungen im Stillen erhalten hatten. Die Altpersische Sprache wurde hervorgezogen, die Griechische verdrängt und zu einer eigenen Nationalität wieder Grund gelegt. Hier finden wir nun in einem Zeitraum von vierhundert Jahren die mythologische Vorgeschichte Persischer Ereignisse durch poetisch-prosaische Nachklänge einigermassen erhalten. Als die ältesten Denkmale Persischer Poesie führen die Geschichtschreiber derselben einzelne Verse Behramgurs, des grossen Fürsten der Sassaniden an, welcher der Erste in gebundener Rede gesprochen haben soll. Die Veranlassung dazu soll Dilaram, seine geliebte Sclavin, gewesen sein, welche aus gleichgestimmter liebender Gesinnung die Rede ihres Kaisers und Geliebten mit gleichgemessenen und am Ende gleichtönenden Worten wiederholte; so seien die ersten Verse entstanden, doch habe sich das Gebiet der Redekunst nicht über die Grenzen einzelner Distichen erstreckt. Unter Chosru Nushirvan wurden die Fabeln,

des Bidpaï, aus dem Indischen Panchatantra (wovon oben gehandelt worden) in's Persische übersetzt und von dem gelehrten Vesir Bisurdschimihr das erste persische romantische Gedicht, Wamik und Asra, verfasst. Als aber die Araber den Thron der Sassaniden umstürzten, fanden auch diese Werke ihren Untergang und erst durch die Samaniden und Gasneviden, besonders durch Mahmud, wurde die Persische Sprache und Poesie wieder gehoben. Seit dieser Zeit hat sie sich in einem Verlauf entwickelt, der sich ungefähr in folgende Perioden unterscheiden lässt: I. Vom vierten Jahrhundert der Hedschira bis fast zum Ende des fünften, 300—500, oder nach unserer Zeitrechnung von 913—1106, die Persische Poesie in ursprünglicher Reinheit, episches Zeitalter, Firdussi. II. 500—600 oder 1106—1203, Vermischung mit dem Arabischen, panegyrische und romantische Poesie, Enweri und Nisami. III. 600—700 oder 1203—1300, mystisches und moralisches Zeitalter, Dschelaleddin Rumi und Saadi. IV. 700—800 oder 1300—1397, die höchste Blüthe der lyrischen Poesie, Hafis. V. 800—900 oder 1397—1494, Stillstand der Persischen Poesie, begrenzt durch den letzten grossen Dichter Dschami. VI. 900—1000 oder 1494—1591, allmäliges Sinken der Poesie, während sich in Persien und Indien die Epistolographik und Historie erhebt. VII. 1000—1248 oder 1591 bis auf unsere Zeit, Verfall der Dichtkunst und Historie durch die politische Verwirrung der Reiche.*)

Als der älteste, reichste und fruchtbarste der neueren Persischen Dichter wird Abul-hassan Rude-

*) S. v. Hammer a. a. O. p. 14.

gi genannt, der am Hofe Nassr's des dritten Emirs aus der Dynastie Saman, in hohen Ehren lebte. Auf den Befehl desselben brachte er die prosaische Persische Uebersetzung der Fabeln Bidpaï's in Persische Verse, welche aber sammt dem grössten Theil seiner Kasside d. i. Ode, und doppelt gereimten Gedichte verloren gegangen ist. — Ein grosser Gönner und Förderer der Poesie war damals auch Kabus, der grosse Fürst aus der Dynastie der Dilemiten, der Herrscher von Dschordschan, Taberistan und Gilan, der 1012 getödtet wurde. Er ist vorzüglich durch das von seinem Enkel unter dem Namen Kabusname verfertigte grosse ethische Werk berühmt geworden, das im ganzen Orient als eine Art Fürstenspiegel bekannt ist.*)

Als der äusserlich mächtigste Dichter erscheint in dieser Zeit Anssari am Hof der Gasneviden. Ungeachtet aller Zerstörung und Verwüstung hatten sich doch Abschriften mancher Ueberlieferungen aus früheren Zeiten erhalten, die man von Epoche zu Epoche erneuerte. So finden wir, dass unter Jezdedjerd III, dem letzten Sassaniden, eine Reichsgeschichte in Prosa verfasst worden, wahrscheinlich aus alten Chroniken zusammengestellt. Copieen jenes Werkes, welches Bastannamè betitelt war, erhielten sich: denn vierhundert Jahr später wird unter Man-

*) S. Buch des Kabus, oder Lehren des Persischen Königs Kjekjawus für seinen Sohn Ossilam Schach. Ein Werk für alle Zeitalter, aus dem Türkisch-Persisch-Arabischen übersetzt und durch Abhandlungen und Anmerkungen erläutert von H. S. v. Dietz. Berlin. 1811. 8. Eine sehr ansprechende Ansicht des Buches gibt Göthe a. a. O. 224—232.

sur I aus dem Hause der Samaniden, durch den Vesir Abu Mansur Alomri eine Bearbeitung derselben vorgenommen, bleibt aber unvollendet und die Dynastie wird von den Gasneviden verschlungen. Mahmud jedoch, genannten Stammes zweiter Beherrscher, ist von gleichem Trieb beseelt und vertheilt sieben Abtheilungen des im Original wieder aufgefundenen Bastannamè unter sieben Hofdichter. Anssari gelingt es, seinen Herrn durch die Bearbeitung der anziehendsten Episode von der Geschichte Sohrabs am meisten zu befriedigen; er stellte ihn an die Spitze von vierhundert Dichtern, welche Mahmuds Regierung verherrlichten und gab ihm ein Diplom als König der Dichter, dem alle übrigen untergeordnet und an ihn gewiesen waren, ihm ihre Werke zur Einsicht und Beurtheilung vorzulegen, ehe sie dem Sultan dargebracht werden durften. Diese anerkannte Oberherrschaft ist einzig in der Geschichte und konnte, wenn den Lobeserhebungen gleichzeitiger Dichter zu trauen ist, in nicht würdigern Händen sich befinden. Anssari erneute die schon oben erwähnte als in Pehlewi unter den Sassaniden geschriebene Geschichte von Wamik und Asra und besang ausserdem Mahmuds Siege in einer langen Kasside von 180 Distichen. Er st. 1029 unter der Regierung Messuds, des Sohnes Mahmuds. Anssari selbst lös'te die ihm gesetzte Aufgabe, das Ganze des alten Königsbuches zu bearbeiten, nicht; die war dem grössten aller Persischen Dichter, dem Firdussi aufbehalten.*)

*) Es muss übrigens bemerkt werden, dass von jetzt an das Amt des Dichterkönigs eine stehende Hofcharge im Persischen Reich wurde.

Sein eigenthümlicher Name ist Ishak, Sohn Scherefschah's von Tus; den Namen Firdussi, oder der Paradisische empfing er von der Besitzung Suri's Ben Moas, bei dem sein Vater als Gärtner diente und der in der Vorstadt von Tus einen Canal und vier Gärten besass. Zu einer Reise nach Gasna durch eine Klage über den Statthalter von Tus veranlasst, brachte er seine Zeit in dunkler Verborgenheit zu, ohne zu Anssari Zutritt erhalten zu können. Eines Tages gelang es ihm jedoch durch List, sich in Anssaris Gesellschaft zu stehlen, bei welchem sich eben seine beiden Schüler Asdschedi und Ferruchi befanden. Sobald Anssari in Firdussi einen bäurisch gekleideten Mann erblickte, rief er ihm scherzend zu: „Bruder, in die Gesellschaft der Dichter haben nur Dichter Zutritt." Firdussi entgegnete: „Auch ich bin ein Dichter!" Sogleich sagte Anssari aus dem Stegreif folgenden Vers:

Wie deine Wange ist der Mond nicht hell und schön.

Asdschedi fuhr fort:

Im Rosenbeet die Rosen nicht so lieblich stehn.

Ferruchi setzte hinzu:

Der Wimpern Pfeile durch die stärksten Panzer gehn.

Da fiel Firdussi auf der Stelle ein:

Wie Pfeile Kiw's am Tag des Kampfes von Peschên.

Dieser glückliche Reim wurde mit so grösserem Beifall aufgenommen, als er eine genaue Kenntniss in der alten Persischen Geschichte voraussetzte. Der Dichterkönig hatte nun den Mann, dessen er bedurfte, gefunden, denn er selbst war zu bequem und klug, um Ruhm und Wohlleben durch eine so weitaussehende Unternehmung auf das Spiel zu setzen und ein

anderer der Hofdichter, Dakiki, hatte erst tausend Verse zu Stande gebracht. Firdussi, der ebenfalls eine Abschrift des Bastannamè aufgefunden und dasselbe studirt hatte, versuchte sich an der Beschreibung des Kriegs zwischen Rusthm und Asfendiar und brachte sie dem Sultan dar, der so entzückt darüber war, dass er ihm den Auftrag gab, das ganze Schahnamè zu vollenden, mit dem Befehl an seinen Schatz, ihm für jedes Distichon einen Ducaten zu verehren. Auch wies er ihm im Innern des Palastes ein Gemach an. Vier Jahr lang arbeitete Firdussi in Gasna und vier andere in Tus, worauf er dem Sultan vier Dank oder Gesänge des Schahnamè darbrachte, die derselbe sehr gnädig aufnahm. Firdussi's Gönner war der Vesir Chodscha Ahmed Ben Hassan Meimendi, ein gelehrter, verdienstvoller Mann, den der Dichter in Lobgedichten pries. Dagegen verdarb er es aber mit Ajas, dem Antinous des Sultans, der ihn bei demselben als einen heimlichen Ketzer und Freigeist verschwärzte. Mahmud, ein erklärter Feind aller Secten, liess ihn rufen, schalt ihn einen Karmaten und drohte, ihn als abschreckendes Beispiel von seinen Elephanten zertreten zu lassen. Firdussi fiel zu Mahmuds Füssen, betheuerte, dass er kein Karmate, sondern ein guter Sunni und verschwärzt worden sei. Mahmud erwiderte, dass Tus von jeher der Geburtsort der grössten Freigeister gewesen, versprach ihm aber, dass alles verziehen sein solle, wenn er sich aufrichtig bekehrte. Von dieser Zeit an war das gute Verständniss zwischen dem Sultan und dem Dichter unterbrochen. Dieser vollendete indessen das Schahnamè und brachte es dar in der Hoffnung, dafür ein

Gut und den Zutritt zu der innigsten Gesellschaft des Sultans zu erhalten. Mahmud, schon wider ihn eingenommen, sandte ihm 60,000 Silberstücke für 60,000 Beits oder Doppelverse, eine Belohnung, die den Dichter um so geringer dünkte, als er für die ersten tausend Verse eben so viel Goldstücke erhalten und jetzt, nachdem er dreissig volle Jahr auf die Arbeit verwendet hatte, nicht minder belohnt zu werden hoffte. Da er sich eben im Bade befand, als man ihm die 60,000 Silberstücke brachte, so vertheilte er sie auf der Stelle, indem er 20,000 dem Inhaber des Bades, 20,000 dem Verkäufer des Sorbetes, und 20,000 dem Ueberbringer als Botenlohn gab. In das Exemplar des Schahnamè, das er aus der Bibliothek des Sultan zu entwenden Gelegenheit gefunden, schrieb er satirische Verse gegen ihn und verbarg sich vier Monate in Gasna. Dann begab er sich nach Herat, wo er sich bei dem Buchbinder Abumaali einige Zeit aufhielt, bis Abgeordnete des Sultans ankamen, die ihn aufsuchten. Mit Mühe entfloh er nach Tus, und da er sich auch da nicht sicher sah, trennte er sich von seiner Familie und seinen Verwandten und flüchtete nach Rostemdar, wo Issfehed Dschordschani Statthalter war. Dieser nahm den Dichter gütig auf und versprach ihm 160 Miskale Gold, wenn er die Satire auf den Sultan aus dem Gedicht wegstreichen wollte. Firdussi ging den Handel ein und kehrte dann nach Tus zurück, wo er im Stillen fortlebte. Unterdessen hatte Mahmud den Zug nach Indien unternommen. Als er eben einen Brief an den König von Dehli geschrieben, wandte er sich an seinen Vesir, Hassan Meimendi mit der Frage, was zu thun, wenn die Antwort nicht seinem Wunsch

gemäss ausfalle. Der Vesir antwortete mit diesen Versen aus dem Schahnamè:

Wird Antwort wider Wunsch dir zu Theile,
Afrasiab! lass dann Schlachtfeld und Keule.

Mahmud erinnerte sich Firdussi's und fragte, wie es ihm gehe. Der Vesir ergriff diese Gelegenheit zu Gunsten des Dichters und sagte, dass er alt und verborgen in seiner Vaterstadt Tus lebe. Mahmud liess zwölf Pferde mit Indigo beladen und sandte sie als ein Geschenk für Firdussi. Aber als die Karawane bei einem Thor der Stadt einzog, ging bei dem andern Firdussi's Leichenzug heraus. Man brachte das Geschenk seiner Schwester, die es aber nicht annahm. Der unsterbliche Dichter st. 1030. Man erzählt sich, dass Firdussi, als er die Abnahme seiner Lebenskräfte fühlte, seinem noch lebenden Lehrer Essedi die Besorgniss geäussert habe, dass, wenn er vor Vollendung seines Werkes stürbe, Niemand dasselbe in seinem Geist enden werde. Essedi tröstete ihn mit dem Versprechen, dass, wenn er ihn überlebte, er es auf sich nehmen werde. Firdussi zweifelte, ob sein Alter es ihm erlauben werde. Will's Gott, antwortete Essedi, ich werde es vollenden. Mit diesen Worten verliess er ihn und dichtete diese Nacht und den folgenden Tag binnen 24 Stunden 4,000 Verse, die letzten des Schahnamè's, worin der Einbruch der Araber und die Gesandtschaft Moghaira's des Sohnes Schaaba's und die Schlacht von Saad Ben Vakass erzählt wird und Firdussi hatte den Trost, dieselben noch vor seinem Todte niedergeschrieben zu sehen.*)

*) Von dem Schahnámè sind in den Fundgruben des Orients von verschiedenen Verfassern, von Hammer, Wahl u. A. mehre Uebersetzungsproben gegeben. Wahl hat sich

Das Schahnamè zerfällt seinem Inhalt nach in zwei grosse Hälften, von denen die erstere die heroisch-epische, die andere die historische Zeit umfasst. Die Seele der ersteren ist der Heros Rusthm. Die zweite hat keinen solchen Mittelpunct, sondern rückt schichtenweise mit dem mannigfaltigen Dynastieen-

auch in einem Aufsatze darin bemühet, zu zeigen, wie das Persische Königsbuch allen ästhetischen Anforderungen an eine Epopöe genüge und hat sich viel auf Vergleichungen mit dem Homerischen Epos eingelassen. Allein das Schahnamè ist eben ein ganz eigenthümliches Werk, was zwar die allgemeinsten Bestimmungen eines jeden Heldengedichtes ebenfalls in sich trägt, aber im Besonderen so unendlich von jedem anderen Epos abweicht, dass es seines Gleichen nicht hat. Wegen seiner Wichtigkeit halten wir uns verpflichtet, in seiner Beschreibung etwas ausführlich zu sein und folgen darin Görres. Dieser hat das Heldenbuch von Iran aus dem Schah Nameh in zwei Bänden, Berlin 1820, 8, mit zwei Kupfern und einer Karte herausgegeben. Der erste Band enthält S. I.—CCXLVII zuvörderst eine Einleitung, in welcher Görres die geographischen und historischen Bestimmungen Firdussi's mit den Angaben der Hebräer und Griechen zu vereinigen und von dem Geist der ganzen Dichtung ein Bild zu geben versucht hat. Diese so geistreiche als gelehrte Arbeit enthält sehr viel Werthvolles und lässt nur bedauren, dass der Verf. nicht etwas ruhiger und phantasieloser zu Werk gegangen ist, indem er durch Parallelen der Persischen Sagen mit Griechischen und Germanischen den Leser mehr verwirrt als aufklärt. Dann folgt Bd. I. S. 1 — 271 und II. S. 1 — 347 eine prosaische, sehr anziehend zu lesende im Ton des alten Deutschen Epos abgefasste Uebersetzung von 37 Sagen aus dem Shah Nameh, welche mit dem Tode Rusthms sich beendigen. Von da S. 348 — 467 folgt ein Auszug aus den übrigen Sagen des Gedichtes, worin vorzüglich die Züge Iskanders oder Alexanders des Grossen erzählt und erläutert sind. — Eine metrische Uebersetzung in gereimten Versen hat v. Hammer in den schönen Redekünsten Persiens S. 59 — 76 vom Abschnitt Heftchuan oder den sieben Abenteuern (Isfendiars oder Asfendiars) gegeben.

und Glaubenswechsel durch Serdutsch, die Griechen, Christen bis zu den Arabern vor. Das Ganze ist in einzelne Dassitan oder Gesänge getheilt, deren jeder, mit einer besonderen Anrufung und Schlussmoral versehen, als ein abgesondertes episches Gedicht für sich zu betrachten ist. Die Abenteuer Asfendiars sind unter denselben deswegen am meisten berühmt, weil sie alle magischen Elemente des Persischen Volksglaubens in sich versammeln und dadurch einen ungeheuren Eindruck hervorbringen. Drache und Zauberin, Wolf und Greif, alle Schrecken der Wüste und alle Gefahren des ehernen Schlosses stellen sich dem Helden entgegen, welcher dieselben glücklich besiegt. — Der äussere Organismus des Persischen Heldenlebens ist zwar in vielen Puncten mit den Grundzügen des Germanischen Ritterthums verwandt, aber dennoch ein höchst individueller, von dem wir Einiges aufzeichnen wollen, weil es am Besten dienen wird, von dem Detail der Dichtung eine Anschauung zu erwecken. Das Centrum der ganzen Verfassung ist der Schah. Recht und Gerechtigkeit handhabend, zieht er in allen Provinzen um, dass er sehe Offenes und Verborgenes. Er bauet Städte, Wege, Brunnen und Herbergen für Reisende und wacht über Zucht, Sitten und bürgerliche Ordnung. In seinem Gefolge sind die Priester, weise Mobeds aus dem magischen Stamm Katurian nach der Ordnung, wie Dschemschid sie in Kasten theilt, deren Ort vor dem heiligen Feuer, deren Geschäft im Gebete ist. Sie bewahren das Gesetz und sind, auch als Seher der Zukunft und ihre Schicksale aus den Sternen lesend, neben den Benesariar, den Pehlwanen des Kriegs, die ersten Rathgeber des

Fürsten in allen Friedenshandlungen. Unter solcher Leitung sollen die beiden andern Kasten ruhig gedeihen. Die Sebaisas sollen, frei von drückender Leibesnoth, pflügen, säen und ernten, die Anucheschi's sollen handelnd und wandelnd ihrem Geschäft nachgehen und ihre nahrhaften Künste üben. — Den kriegenden Pehlwanen werden die Heerden der Pferde, die der Schah in den Gebirgen hält, vorgetrieben, dass jeder sich seinen Bedarf mit dem Strick herausfange; Waffengattungen werden besonders geschaart, Reiter und Bogenschützen und Lanzenträger, Elephanten und Laufkameele. Der Schah selbst mag seine Heere führen und an ihrer Spitze streiten; doch will sichs nicht geziemen, dass er oder Einer aus dem Königsgeschlecht je zu Fuss kämpfe; in seiner Abwesenheit aber leitet der Feldherr seiner Wahl den Krieg. Ihm sind Alle untergeben, ihm müssen Alle unbedingt gehorchen, ohne seine Erlaubniss darf Keiner, wenn auch vom Feind mit Hohn gefordert, sich in Kampf einlassen. In solcher Weise wird der Krieg nun ausgefochten. Vortheilhafte Stellungen werden gewählt, günstige Zeiten und Gelegenheiten erspäht, weitumfassende Feldzugsplane, die das Entfernteste geschickt verknüpfen, entworfen und es versucht sich dann Masse gegen Masse und zugleich unter den Pehlwanen Mann gegen Mann.

Der Iranische Pehlwan ist in all seinem Thun und Wesen der Ritter des Morgenlandes; die Ehre ist sein Erbe, Muth und Kraft sein edelster Besitz, das edle Ross sein vertrauter Freund, mit dem er Gedanken wechselt; sein Waffengeschmeide das edelste Kleinod: Indische aus dem Wuserze stahlhart ge-

schmiedete Klingen, Helme aus Sogdiana, dem Turanischen Chalybenlande, für Schwertschneide und Pfeilspitze undurchdringliche Ringpanzer, das sind die Schätze des Iranischen Rittersmannes. In allen ritterlichen Uebungen versucht er sich mit Fleiss: den Schaft zu schiessen, Pfeil und Bogen zu handhaben, die Keule und den Fangstrick zu brauchen, auf ebener Erde zu ringen, den Gegner auf dem Ross beim Gürtelband zu fassen oder ihn mit Speeren aus dem Sattel zu stechen. Auch in Spielen mancherlei Art muss er seine Gewandtheit zeigen; mit dem Fangstock den Ball hoch in den Himmel hinauf zu schleudern; fünf Ringe hintereinander im schnellsten Lauf des Rosses mit der Lanze wegzunehmen; vier Scheiben von Holz und Metall mit dem Pfeil durchbohren und auf der Jagd Leoparden und reissende Löwen zu schlagen. Und wie das Gelag ihm seine Sitte hat und der Wein seinen Ruhm, so hat der Krieg sein Recht. Wenn das Banner des Reiches vor dem ganzen Heere zieht, dann hat jeder der Pehlwanen das seinige mit dem Zeichen, an dem man ihn erkennt: der Paradiesvogel fliegt vor Senkeh her; neben dem schwarzen Wolfe Kiw's droht der Löwe des Führers Kuders und der Parder Rehams; Sonne und Mond erglänzen über Ferbers und Kesthehem; vor Rusthm aber ist das Zeichen mit den sieben Drachenhäuptern aufgepflanzt. Sie ziehen aus auf Krieg und Streit, bald als irrende Ritter, Resmcchuahan d. i. Abenteuer suchend, wie Kiw, der sieben Jahr in allen Landen nach Chosru forscht; bald keine Gefahr scheuend, um die Ehrenpreise zu verdienen, die der Schah in feierlicher Versammlung den Tapfersten

ausgesetzt, die ein bestimmtes Werk vollbringen; bald um in ordentlicher Fehde für Irans Ehre und Heil zu kämpfen und um Preis zu erwerben nach Würdigkeit. Einer der Starken mag es dann wohl auf sich nehmen, mit ganzen Schaaren gemeiner Krieger zu fechten, unter den Pehlwanen selbst aber will die Sitte, dass nur Einer mit Einem streitet und nicht Zwei an einem Löwenherzigen sich versuchen. In solcher Weise werden viele Zweikämpfe ausgefochten, vor allen jener grosse, als Turan eingewilligt, zwölf aus seinen Helden zu suchen und Iran aus den Seinen zwölf dagegen wagen will, die ihre Kraft auf dem Plan mit einander prüfen.

Das weibliche Geschlecht tritt im Epos zurück. Zwar ist die Liebschaft Sals mit der Rudabeh vom Dichter mit grosser Zartheit behandelt worden, nicht minder die Anhänglichkeit und Entsagung der Menischeh; doch blickt im Allgemeinen nur allzu deutlich eine entschiedene Verachtung der Weiber durch, wie sie dem Orient überhaupt eigen ist. Diese Ansicht, die aus der allgemeinen Entwürdigung des Geschlechtes durch das Leben in den Harems hervorgegangen und durch die Erfahrung sich bestärkt, indem gerade die Persische Geschichte durch das Treiben der Weiber mit Giftmischereien, Grausamkeiten und Gräueln aller Art sich befleckt, musste ihren Einfluss in der Sage nothwendig in den Hintergrund und die Beiwerke verdrängen.

Da in dem Schahnamè eine Folge von Jahrhunderten, ja Jahrtausenden in die weite Aufgabe des Dichters sich eindrängt, so muss um die Fülle der Begebenheiten ein um so stärkeres Band geschlagen

werden, damit die Betrachtung in ihrer unendlichen Ausdehnung sich nicht verwirre und das Werk vor dem Sinn in seiner Maaslosigkeit nicht zerfliesse und auseinanderbröckle. Dazu kann allein die Macht der Blutrache dienen, die, indem sie als Idee das Mark der Völker bis in die späteste Generation durchdringt, sie mit der Seele eines unsterblichen Affectes begeistert, der stätig und ohne Unterbrechung in allen folgenden Geschlechtern wiedergeboren, auch unaufhörlich an derselben Handlung webt, immer denselben Faden hin und wieder werfend. Dieser Affect kennt kaum den engen sterblichen Menschen und seine karg gezählten Tage; nur Massen, Stämme, Gattungen weiss er zu fassen und nach Jahrhunderten zu zählen.

Mit Kajomers, nach der Mythe der erste Mensch aus dem Urstier hervorgegangen, in der Sage der erste König der Höhe, der sich vor allen Menschen zuerst die Krone auf's Haupt gesetzt, knüpft sich das Schahnamè tief an die mythische Zeit an. Das alte Iran oder Aria, d. i. Feuerland vom Albordsch und dem Kaukasus bis nach Baktra und den Himalayagebirgen verbreitet, blühete lang unter frommen Königen, bis Dschemschid Gott durch seine Hoffahrt beleidigte. Da bekriegte ihn Zohak, ein Thasi oder Araber, machte ihn zuletzt gefangen und theilte ihn mit der Säge in zwei Theile. Das ganze unzugängliche östliche Gebirgsland nach Nordindien zu gewährte den zersprengten Pehlwanen Schutz und hier wird aus einem geborgenen Keim des alten Königsgeschlechtes nach fünfhundert Jahren Aferidun geboren und erzogen. Der Schmidt Kawé erregt zuerst Aufstand in den Kischwers gegen den Tyran-

nen und an die Spitze des Aufgebotes stellt sich alsdann der junge Held und zieht vom Morgen in die Abendländer; die Völker seines Stammes fallen ihm aller Orten zu, vor der Burg Zohaks wird die entscheidende Schlacht geschlagen und der Tyrann wird gebunden und an den Berg Demawend geschmiedet. Feridun herrscht nun in beglückendem Frieden und theilt sein Reich unter seine drei Söhne. Tûr und Selm, Söhne der Dschemschidgeborenen Schehrnas, sind böser Art; Iradsch aber von der Arnewas aus reinem Iranischen Blut gezeugt ist der dritte, liebreiche, milde und dem beschaulichen Leben zugewendete Bruder. Durch gleichen Neid zu gleichem Hass vereint kommen jene zum Vater, von ihm das Erbtheil ihres Bruders zu fordern. Dieser entbrennt in bitterm Zorn über die Ungerathenen; der versöhnende Geist seines Lieblings besänftiget ihn, denn er erbietet sich, dem Recht des Aelteren seine Ansprüche aufzuopfern, aber Tûr ist so verfinstert, dass er dem flehenden Bruder, der ihm seine Krone zu Füssen gelegt, den Dolch in den Busen stösst. Von nun an Krieg auf Krieg zwischen Turan und Iran, Finsterniss und Licht. Vor allem ist es der Stamm des Pehlwan Sam, den die Verhängnisse zu ihrer Vollführung erweckt. Sein vom weisen Vogel Simurgh, dem Hüter Ostirans, erzogener Sohn Desthan, oder Sal d. i. der Goldene genannt, vermählt sich mit Rudabeh, der Tochter Mehrabs, des zinspflichtigen Schahs von Kabul. Kaum vier Monat schwanger, muss ihr der Knabe aus der Seite herausgeschnitten werden; risthem, ruft freudig die Mutter, als sie wieder zu sich gekommen, ich bin befreit; darum nennt ihn der Vater Rusthm

oder Rustan. Von zehn säugenden Müttern wird ihm Milch gegeben, dann isst er Brot und Fleisch. Mit acht Jahren ist er schon stark und waffenkundig und wohlgethan; auf dem Berge Sipend vollbringt er seine erste That zur Sühne des Schattens von Neriman. Der Vater gibt ihm nun Sams Keule; das löwengleiche Ross Reksch wählt er sich nach der Faustprobe aus des Königs Heerde und so sitzt er auf, mit dem Ringpanzer angethan, darüber Beber Beyan den Tigermantel hergeworfen, das Haupt behelmt, Dolch und Stahlschwert an der Seite, die Keule mit dem Stierkopf schwingend in der starken Faust, die Fangschnur am Sattel festgeknüpft, den Bogen vor sich übergelegt, über ihm wehend sein schwarzes Banner. Vieler Elephanten, ja hundert Löwen Stärke ist seine Stärke, Tschumthen d. i. erzenen Körpers ist er, auf zwei Meilen tos't sein Ruf, wie ein lebender schreitender Berg wandelt er einher; Bäume reisst er aus ihren Wurzeln und trägt sie als Keule auf der Schulter; das Blut starrt in der Hand, die er im Zorne drückt; nicht Löwe noch Leopard mag dem starken Jäger stehen; einen Waldesel isst er zum Mahl auf, einen Goldbecher mit zehn Man Wein gefüllt trinkt er in einem Zug aus; im Kampfspiel, Krieg, Wein und Gelag kömmt ihm Keiner gleich. In Nimrus, d. i. im Mittagslande, ist des Helden Heimath, seines Vaters Herrschaft geht am westlichen Abhang der vier Berghöhen von Kabul, Gasnin und Kandahar und dem Paropamisus durch die schönen fruchtbaren Bergthäler des Farra, Belesch und Hirmend nach Sisthan hinunter. Grosse weit verbreitete Trümmer alter Städte überall zerstreut, viele alte Werke

durch Menschenhände aufgebaut, zeigen noch diese Stunde die ehemalige Bedeutsamkeit des Landes, das noch immer vom Rufe Rusthms widerhallt und seinen Namen an Berge, Orte, Steine, Wasserwerke und Alles, was es irgend Wichtiges umschliesst, anknüpft.

Rusthm ist, wie gesagt, das Centrum des alten Persischen Heroenlebens; seine Abenteuer erstrecken sich durch sieben Jahrhunderte, durch die Herrschaft vieler Könige und sein Ende ist tragisch. Es ist uns nicht vergönnt, uns im Besonderen darauf einzulassen und nur einige Züge wollen wir erwähnen, um das angelegte Bild der Dichtung wenigstens andeutungsweise zu vervollständigen. Eine der hervorstechenderen Partieen ist der Kampf des Key Kawus mit Masenderan. Masenderan, das warme, schwüle, wassergetränkte, durchqualmte Uferland des Caspischen Meeres, das Land des blühendsten, üppigsten Pflanzenwuchses, aber auch das Land der Schlangen, der Insecten und des Ungeziefers jeder Art, ist in der Persischen Sage seit Alters her das Reich des Zaubers und der Diws oder bösen Geister. Sein Schah besonders ist der Magie kundig; unter Rusthms Augen z. B. wandelt er sich in einen Fels; wie dieser ihn aber mit Hinduhämmern zu zermalmen droht, tritt er hervor in seiner wahren Gestalt, an Kopf, Hals und Zähnen, wie ein Eber gethan. Sein Bundsgenosse, der Diw Sefid, ist hässlich wie er gestaltet, sein Leib farbig wie Erz, die Haare wie Lauch, seine Gestalt gleicht einem schwarzen Berge mit riesenhaften Kräften ausgestattet. Dieser zieht gegen Kawus heran; durch Zaubermacht wird sein Heer

von einer Wolke schwarzen Pechdampfs überzogen, die Iranier werden in der Finsterniss überfallen, gebunden und von 12,000 Diws im Lager bewacht und Keiner von ihnen vermag fürder Sonne noch Mond zu erkennen: denn aus Verdruss ist ihnen zusammt ihrem Schah das Augenlicht verdunkelt. In diesen Nöthen ist ihr Blick nach Morgen gerichtet, von wo denn Rusthm, mit Löwen, Drachen, Zauberweibern kämpfend, von Durst zerquält, durch Finsternisse tappend, ihnen zu Hülfe kommt und sie befreiet. — In Masenderan ist es auch, wo Kawus, als er einst, übermüthig von seinem Glück, gen Himmel steigen wollte, mitten im Lager der Schlangen und Löwen niederstürzt und im dornigen Lande so lange büssend verweilen muss, bis er seine Schuld erkennt. — Eine der fröhlichsten Sagen ist die, wie Rusthm mit Kiw und andern Heergesellen auf Afrasiabs Gebiet eine Woche hindurch mit der Jagd sich erlustigt und diesen, als er mit Turanischem Kriegsvolk zur Rache anzieht, in die Flucht schlägt. — Dagegen ist die Sage, wie der Held unwissender Weise mit seinem Sohn Sohrab kämpft und ihn endlich erschlägt und er sowohl als die Mutter, die zarte Themineh, in unendlichem Leid das unglückselige Verhängniss klagen und die Mutter in ihrem Gram um den Geliebten vergeht, vom tiefsten tragischen Pathos durchdrungen und dem Vollendetsten angehörig, was die Dichtung überhaupt jemals hervorgebracht hat. — Nicht minder aus der innigsten Empfindung gezeugt ist endlich der Tod Rusthms. Sein eigener Bruder Scheghad verräth ihn dem Schah von Kabul, der den arglosen Helden durch glatte Worte und freund-

liche Mienen täuscht, ihn von fröhlichem Mahl zur Jagd führt, und hier in eine mit Lanzen und Schwertern gefüllte Grube stürzen lässt, wo sowohl das edle Ross Reksch als Rusthm selbst ihr Leben ausathmen; doch tödtet der Sterbende noch den ungetreuen Mörder. — Eine ganz eigenthümliche Sage ist die vom Verschwinden Chosrus. Es erwacht nämlich in ihm die Furcht, es könne sein besseres Selbst durch Verführung zu den bösen Mächten hinübergezogen werden; ein düsteres Grübeln wandelt ihn darum an und der Wunsch des Todes steigt in seiner Seele auf. Was auch der tausendjährige Sal, der aus Sabul mit Rusthm herzugeeilt, reden mag, um seinen Sinn zu wenden, er beharrt auf seinem Vorsatz; im grossen Lager, das er auf dem Felde geschlagen, vertheilt er seine Schätze, Heerden, Gärten, Waffengeräthe und all sein Geschmeide; Sabul theilt er dann auf ewige Zeiten den Rusthemiden zu, Isfahan den Kudersiern, Korasan dem Stamme des Thus, Dschehen dem Sohne Afrasiabs, dem einzigen, der aus seinem Geschlecht übrig geblieben, gibt er Turan und Dschin, dem Lohrasp aber setzt er die Königskrone auf, dass er nach ihm als Schah über Iran herrsche, nimmt dann Abschied von dem Heer und den vier Töchtern und geht hinaus zum Gebirge und in die Wüste im Geleit von Thus, Kiw, Kerkin, Peschên, Ferbers. Und nachdem sie nach einer Tagfahrt zu einer Quelle gekommen, wäscht er bei Nacht Leib und Haupt in derselben und verschwindet bei Sonnenaufgang vor ihren Augen; die Helden aber, in ihrer Trauer von einem Ungewitter befallen, werden in einem wüsten Gestöber durch Schnee begraben.

Den Uebergang von der gewaltigen Heldenzeit zur jüngeren Geschichte macht die bunte und farbenreiche Geschichte Alexanders, welche sich gegen den Schauplatz der alten Thaten hinwendet, über die ganze Erde zieht und Alles in ein phantastisches Gewand einhüllt.

Endlich mit der Sassanidenzeit ist das Band der Begebenheiten noch loser geknüpft und durch die Künstlichkeit der neuen Geschichte verwirrt. Bei allen ihren Bestrebungen, die Würde, Macht und Herrlichkeit von Alt-Iran wieder herzustellen, vermochten doch die Sassaniden nichts Bleibendes, auf sich selbst Ruhendes zu gründen und dieser Zerstücktheit artet die Sage nach. Die alte grosse Einheit, die durch alle Glieder des Ganzen ziehend, sie in einen lebendigen Leib verbunden, ist ausgegangen und aufgelös't und die nun folgende Geschichte muss, nur an dem Faden der Zeit aufgereihet, in beziehungslose Monaden auseinander fallen. Die Strenge der epischen Zeichnung hat daher nachgelassen; der Zauber des Helldunkels ist vergangen, die Wahrheit der Localfarben muss alles Fehlende ersetzen. Noch klingt wohl von Zeit zu Zeit ein Nachhall der alten grossartigen Betonung durch; wohl kehren die alten Bilder und Redefiguren wieder; Schlachten werden fortgeschlagen und grosse Interessen ausgefochten: aber es fehlt der grosse Zweck, der innere Halt der Zeiten, die erbliche Idee und der Brennpunct der ganzen Handlung; Alles wälzt sich fort, bis die Geschichte ermüdet und mit ihr auch der alte Dichter müde geworden. Dagegen ist ein subtil forschender Geist erwacht, der den Orientalismus neuerer Zeit wesentlich

bezeichnet, jener Geist des Zerlegens und Erspähens, der in scharfsinnigen Räthselworten sich gefällt; der in Gnomen und Sprüchen das Gefundene gern niederlegt und nicht mit Schwertes Schneide, aber wohl mit Dolches Spitze und Messers Schärfe in die Geheimnisse des Lebens und der Natur einzudringen unternimmt. Das ernste gesammelte Wesen, das dieser Richtung der geistigen Thätigkeit wesentlich anhängt, die geänderte Temperatur der Sage, die vom Glanz der Waffen ab sich mehr dem Glanz der Höfe zugewendet, endlich ein Anstrich jenes romantischen Sinnes, der alle Dichtungen der neuern Zeit mehr oder weniger durchdrungen, sie sind es, die diesem letzten Abschnitt des Schahnamè seinen eigenthümlichen Charakter geben.

Es ist höchst wunderbar, wie Firdussi, so entfernt von dem alten Heldenleben, dessen Bild doch so frisch und klar hat hervorschaffen können, denn man fühlt sich wie in einer fremden Welt, wenn man, aus seiner Dichtung heraustretend, plötzlich vernimmt, dass nicht lange nach ihm Omar Chiam in seinen Strophen sich gegen die Mystiker richtete, dass also der Islam schon so tief befestiget war, um in das pantheistische System der Sofis überzugehen, deren Chiam eben dadurch spottete, dass er ihre Metaphern wörtlich und Wein und Liebe vom wirklichen Rausch des Genusses, nicht von der göttlichen Vereinigung verstand. — Die Hauptrichtung der Poesie aber, welche unter den Seldschughiden sich entwickelte und später forterhielt, war das Fürstenlob. Zwar dichtete Amik aus Buchara auch die Geschichte des Aegyptischen Jussuf mit Suleicha, der Ge-

mahlin Potiphars, aber der grösste Dichter des zwölften Jahrhunderts war doch Ewhadeddin Enweri, der zu Balk 1152 st. Er ist in dem panegyrischen Gedicht oder in der Kasside unübertroffen und zugleich einer der gelehrtesten Dichter; die Gelehrsamkeit wurde ihm durch seine poetische Gattung nothwendig, denn wenn dem Dichter in der Gasele, die blos Wein und Liebe, sinnliche oder übersinnliche besingt, die eigene Empfindung immer neuen Ausdruck gebiert, so würde er in der Kasside, die immer und ewig nur die Macht der Sultane und die Weisheit der Vesire preiset, bald verstummen, wenn ihm nicht die reiche Vorrathskammer historischer Kenntnisse und mythologischer Anspielungen zu Gebote stände.*)

Wenn Enweri in seinen Gedichten die weltliche Pracht und Erhabenheit verherrlichte, so Senaji von Gasna die göttliche Macht, vorzüglich in seinem Hadika d. i. der Ziergarten, einem durchaus mystischen Werke über die Einheit Gottes, die Selbstverleugnung und die Erkenntniss ewiger Wahrheiten, welches das Muster ähnlicher Werke wurde. Senaji war ein Schüler des grossen Scheich Abu Jussuf von Hamadan, dessen Kloster damals die Kaaba Korassans hiess; von Korassan kehrte er wieder nach Gasna zurück und st. hier 1180; seine Grabstätte ist noch heute ein Wallfahrtsort.

Gleichzeitig mit dieser mystischen Tendenz wurde das romantisch-epische Gedicht durch Abu Mohammed Ben Jussuf Scheich Nisameddin, auch Mo-

*) Siehe viele Kassiden von ihm in der Uebersetzung bei v. Hammer S. 89—106.

tanasi genannt, vollkommen begründet. Er starb unter der Regierung Togruls und wurde 1180 in seiner Geburtsstadt Gendsche begraben. Er hinterliess zwar auch einen Diwan von beiläufig 20,000 Versen, aber seine Geschichte von Chosru und Schirin, Leilá und Medschnun, den sieben Schönheiten und von Alexander, so wie ein moralisches Gedicht, das Magazin der Geheimnisse, haben ihn eigentlich gross und berühmt gemacht. Sie wurden nach seinem Tode unter dem Titel Pendsch Kendsch, d. i. die fünf Schätze, auch schlechtweg Chamsse, der Fünfer, gesammelt. Diese Zahl ward in der Folge durch sein Beispiel die Vorschrift für alle späteren romantischen Dichter, die, das Leben und die Thaten derselben Helden von der Geburt bis zum Grabe durchführend, sich auch zur Hervorbringung eines Fünfers verpflichtet hielten, um mit Nisami würdig zu wetteifern. — Machsenol-esrar, das Magazin der Geheimnisse, ist ein ganz moralisches Werk in zwanzig Hauptstücken, von den Eigenschaften des Menschen überhaupt, von der Beobachtung der Gerechtigkeit, von den Begebenheiten der Welt und den Umwälzungen der Dinge, von der Schonung des Fürsten für seine Unterthanen, von dem Glauben an die wirkliche Existenz der Dinge, von der Grösse des Menschen u. s. w.; jeder dieser Abschnitte enthält eine kleine Geschichte. — Chosru und Schirin ist sowohl um des alten, aus dem Schahnamé entlehnten Stoffes, als um der vorzüglichen Liebe willen, womit Nisami diesen Gegenstand behandelte, das ausgezeichnetste romantische Gedicht der Perser. Chosru verliebt sich in Schirin auf blosses Hörensagen, auf die Beschreibung ihrer Schönheit von Schabur, den er als seinen Vertrauten zu

ihr gesendet. Schabur entflammt die Phantasie Schirins durch das ihr vom Baume erscheinende Bild Chosru's, und zu ihr geführt durch ihre Sclavinnen, entledigt er sich seines Auftrags. Chosru, der aus Ungeduld sich selbst auf den Weg nach Armenien begibt, sieht Schirin im Bade am Quell Sartschesme und setzt seine Reise fort an den Hof Mehinbanu's, der Mutter Schirins, um von ihr die Hand ihrer Tochter zu begehren, die indess ihrerseits nach Persien gekommen war, wo man für sie Kassr Schirin erbaute. Chosru muss nach dem Tode seines Vaters die Flucht ergreifen, weil Behram Tschobin ihm den Thron streitig macht. Auf der Jagd begegnet er sich das erstemal mit Schirin, die ihn am Hofe ihrer Mutter, wohin Schabur sie zurückgeführt hatte, mit Festen empfängt. Hier erlegt Chosru den Löwen, der Schirins Leben bedrohte, und lebt mit ihr in grosser Innigkeit. Weil sie ihm aber den grössten und letzten Beweis derselben versagt, zieht er nach Griechenland, wo er mit der Griechischen Prinzessin Maria eine neue Liebe anbindet. Vom Griechischen Kaiser unterstützt, kehrt er in seine Staaten zurück, besiegt seinen Gegner und besteigt den Persischen Thron zum zweitenmal als unumschränkter Gebieter. Schirin seufzt und klagt über die Trennung von Chosru, besteigt nun aber auch den Thron Armeniens nach dem Tode ihrer Mutter. Chosru wird durch den Tod Behram Tschobins völlig beruhigt und macht die Bekanntschaft des berühmten Tonkünstlers Barbud, der seine Regierung verherrlichte. Indessen tröstet er sich nicht über die Trennung von Schirin, wofür ihn die Hand Marias nicht schadlos hält. Ungeachtet der Eifersucht dieser Prinzessin sendet er daher den Scha-

bur ab, um Schirin, die sich in Kassr Schirin aufhielt, zu sich zu bitten; diese hatte aber eben Ferhads Bekanntschaft gemacht, der ihr als Baumeister empfohlen den Plan zu einem Milchcanal durch Felsen vorgelegt hatte. Chosru hört von Schirins ungemeinem Interesse für Ferhad, lässt ihn rufen und verbannt ihn nach einem lebhaften Wortwechsel in das Gebirge Bissutun, mit dem Auftrag, dasselbe zu behauen und Strassen hindurchzuführen. Doch besucht Schirin Ferhaden im Gebirge und hierauf sendet Chosru, um dies ihm so gefährliche Verhältniss zu trennen, ein altes Weib an Ferhad mit der Nachricht vom Tode Schirins, worauf er sich über die Felsen in sein Beil stürzt, das als Granatbaum Wurzeln schlägt und blutige Früchte trägt. Schirin trauert um Ferhads Tod und schreibt, als sie bald hernach Marias Tod erfährt, ein Bedauerungsschreiben an Chosru, der sich zwar für den Augenblick die Zeit mit einer schönen Sclavin Scheker von Isfahan vertreibt, aber dessen ungeachtet Schirins als seiner ersten Liebe nicht vergessen kann. Schabur wird als Werbebotschafter abgesendet und Chosru, seiner Ungeduld nicht mächtig, begibt sich auf die Jagd und kommt selbst nach ihrer Residenz Kassr Schirin, wo er Anfangs, ganz ausser sich vor Liebe, in der Folge lange Unterredungen mit ihr hält, deren Resultat aber eben so wenig als das erstemal einiger Genuss für ihn ist, so dass er beschämt und erzürnt zurückkehrt. Schabur tröstet ihn über die Härte und Grausamkeit seiner Geliebten, die sich wohl zuletzt noch werde erweichen lassen. Wirklich folgt diesmal Schirin dem Chosru auf dem Fusse nach und bei den Festen, wo sie zusammenkommen, singt

Nigissar im Namen Schirins, wie Barbud im Namen Chosru's. Nach mehrmals wiederholten Festen und Gartenscenen, wo Schirin immer weicher und weicher wird, fällt sie endlich dem Chosru zu Füssen und Schabur erhält den Auftrag, die Vorbereitungen zur Hochzeit zu treffen, mit deren wollüstigen Beschreibung das Gedicht endet. — In der Behandlung der Geschichte von **Leila** und **Medschnun** ist Nisami von seinen Nachfolgern vielleicht an Zartheit der Behandlung, aber gewiss nicht in der vollständigen Anlage des Plans und der zusammenhängenden Ausführung der einzelnen Theile übertroffen worden. Ueberall geregelte Fülle und wohlgeordneter Reichthum, doch weniger üppigem Auswuchs des Ueberflusses als den Lücken der Dürftigkeit feind. Diese berühmte Geschichte beginnt mit der Kinderliebe Leila's und Medschnun's von der Schule her. Medschnun dichtet Lieder auf sie in den Gebirgen von Nedsch und wird, als ihn sein Vater zur Rede stellt und ermahnt, nur noch mehr verliebt. Nun wird Leila's Liebe und gelegentlich der Frühling beschrieben. Ibn Selam erscheint als Werber, Kais aber (später erst seines Wahnsinns willen Medschnun, d. i. der Rasende, genannt) findet einen Freund an Naufil, der sich seines Zustandes erbarmt und seinethalb zweimal den Stamm Leila's mit Krieg überzieht, wiewohl ohne glücklichen Erfolg. Medschnun macht ihm darüber Vorwürfe und da er alle Hoffnung aufgibt, je die Einwilligung der Eltern Leila's zu erhalten, so begibt er sich in die Wüste. Hier beginnt eigentlich sein Wahnsinn mit den schönen Gasellenscenen, wo er nämlich Gasellen vom Jäger loskauft und eine andere vom Netze los-

macht, blos weil sie ihm das Bild Leila's darstellen und weil er mit ihnen den Schmerz der Trennung von ihrer Liebe theilt. Ein altes Weib führt ihn, wie einen Waldmenschen, an einen Strick gebunden, vor das Zelt Leila's, die sich kaum ihrer Freude zu überlassen vermeint, als ihr Vater sie benachrichtigt, dass Naufil alle weiteren Einsprüche aufgegeben habe und dass Alles zur Hochzeit mit Ibn Selam bereit sei. Sie heirathet ihn und die Nachricht davon verdoppelt den Wahnsinn Medschnuns, den sein Vater umsonst zur Vernunft zurückzuführen sich bestrebt und bald aus Gram hierüber stirbt. Medschnun besucht das Grab seines Vaters, beweint seinen Tod und kehrt wieder in die Wüste zurück. Er empfängt einen Brief von Leila, den er beantwortet; der Oheim und die Mutter Medschnuns besuchen ihn wie vormals der Vater. Doch sind ihre Ermahnungen eben so fruchtlos und sie sterben beide vor Gram. Leila entzieht sich ihren Wächtern und besucht ihren Geliebten in der Wüste, wie auch zwei Freunde, Selam aus Bagdad und Seid, ihn besuchen. Bald darauf stirbt Leila's Gemahl, so dass sie frei ist, wovon Seid dem Medschnun die erste Nachricht bringt und die erste Zusammenkunft der Liebenden vermittelt, die beim ersten Anblick in Ohnmacht fallen und lange wie todt liegen bleiben. Ungehemmt überlassen sie sich dem leidenschaftlichsten Ausdruck lang getrennter Liebe. Bald hernach stirbt Leila selbst und Medschnun wehklagt wieder ganz von Sinnen, worauf Selam von Bagdad ihn zum zweitenmal besucht. Medschnun singt ihm eine Gasele und gibt auf Leila's Grabe den Geist auf. Aber Seid, der andere Freund, sieht in einem Traumgesicht Leila mit

Medschnun im Paradiese vereint, worauf das Werk mit dem Lobe Schirwanschahs, dem es zugeeignet ist, endet. — Nisami's viertes grosse Werk, Heft peïger, die sieben Gestalten oder Schönheiten, ist an Erfindung und Mannigfaltigkeit der darin vorkommenden Begebenheiten das fruchtbarste romantische Gedicht der Persischen Literatur. Es enthält eigentlich die Geschichte Behramgur's (siehe oben S. 91), in die aber sieben andere Geschichten verwebt sind, welche dem Fürsten ganz einfach an sieben Tagen der Woche von sieben Prinzessinnen, der Indischen, Griechischen, Tatarischen, Slavischen, Chinesischen u. s. w. erzählt werden, die er in den verschiedenen für sie erbauten Palästen besucht. Der Stoff dieser sieben Geschichten ist seitdem vielfältig sowohl in Türkischen prosaischen Erzählungen, als auch in Europäischen Sprachen behandelt worden, z. B. die vom Grafen Caylus nach dem Türkischen bearbeitete Geschichte vom Korbe, das Mährchen von der Turandot, was Gozzi und Schiller benutzt haben u. a. — Nisami's fünftes Werk ist das Iskendernamè, d. i. das Buch Alexanders. Nach dem Lobe Nassireddins und der Hervorstreichung aller Vorzüge der Geschichte Alexanders als eines Welteroberers und Propheten vor Anderen, folgt das Lob des Frühlings und der Blumen, das wie das Lob der Rede und die Veranlassung des Werkes sammt dem vierfachen Lobe Gottes, des Propheten, des Königs und des Vesirs zu den sieben Theilen der vollständigen Einleitung eines Persischen Werkes gehört. Um eine Vorstellung zu geben, wie sich hier Alexanders Geschichte gestaltet, wollen wir die äusseren Hauptpuncte dersel-

ben andeuten. Die Erzählung beginnt mit Alexanders Kindheit und seinem Unterricht in allen Fächern der Wissenschaft. Sein erster Zug ist gegen die Aethiopen gerichtet, über deren Streifereien sich die Aegypter beklagen. Alexander schlägt sie und bauet Alexandria. Der Persische Feldzug als der zweite nimmt besonders durch die Fabel vom Tribut der Goldeier und dem Briefwechsel Alexanders mit Darius grossen Raum ein. Nach dem für Darius unglücklichen Ausgang der Schlacht wird er von zweien seiner Generale, Mahiar und Dschanusiar, meuchelmörderisch umgebracht. Alexander findet ihn noch in den letzten Zügen, wo ihm der unglückliche Fürst sein Reich, die Bestrafung seiner Mörder und besonders seine Tochter Ruscheng empfiehlt. Den Sinn dieses Vermächtnisses erfüllt Alexander durch die Hinrichtung der Verräther und durch das feierliche Beilager mit Ruscheng. Seine Residenz nimmt er in Istochr und schickt Ruscheng nach Griechenland; er selbst zieht nach Berdaa, welche Stadt mit der schönen herumliegenden Gegend damals dem Scepter der Königin Nuschabe gehorchte, nicht minder berühmt durch ihre Schönheit und Weisheit als ihre spätere Nachfolgerin Mehinbanu, die Mutter Schirins. Alexander, der sich ihr unerkannt nahen und sie kennen lernen will, erscheint in der Rolle seines Gesandten, wird aber von Nuschabe erkannt und da er noch leugnet, durch Vorhaltung seines getroffenen Portraits, das sich Nuschabe zu verschaffen gewusst, zum Schweigen gebracht. Darnach gelangt er zur Residenz Keychosru's und schaut in den Weltenspiegel, den er künstlich aus mehren Metallen hatte verfertigen lassen, hält dann Kriegsrath und beginnt den

Zug nach Indien und demnächst nach China, wo ein Kunstwettstreit zwischen den Griechischen und Chinesischen Malern zu Gunsten der ersten entschieden wird. Während Alexander an Asiens Grenzen mit China's Eroberung beschäftigt ist, vernimmt er, dass die Russen seine Alliirte, die Königin von Berdaa mit Krieg überzogen und ihre Residenz verwüstet haben, weshalb er zwei Feldzüge gegen sie eröffnet und ihren König Kaithal zuletzt gefangen in seine Hände bekommt. So wird Nuschabe befreit und in ihr Land zurückgesendet. Alexander unterhält sich mit Chinesischen Sclavinnen und hört bei einem Festgelage, wo mehre von ausserordentlichen Dingen sprechen, zuerst von der Quelle des Lebens im Lande der Finsterniss, von dem Propheten Chiser bewacht. Sogleich wird der Zug dahin beschlossen, der als der siebente auch der Beschluss der bis hieher geführten Geschichte Alexanders ist, welche aber nichts weniger als beendet, sondern nur beiläufig bis auf die Hälfte fortgeführt worden. Denn nachdem Alexander in das Land der Finsterniss gegen Norden vorgedrungen und dort den Quell des Lebens, den ihm Chiser verweigerte, nicht gefunden, kehrt er wieder zur bewohnten Erde zurück und bestrebt sich, die Könige, seine Statthalter, sich durch Wohlthaten zu verbinden. —

Gleichzeitig mit Nisami lebte Raschid Watwat, d. i. die Schwalbe, aus Balk, der zu Chowaresm 1182 st. und in Dschordschania begraben wurde. Er dichtete sehr viel, aber hauptsächlich wirkte er durch sein gelehrtes und beredtes Werk, die Zaubergärten, Hadaikes-sihr, das eine Metrik und Poetik enthält, deren Ansehen seitdem immer als unver-

brüchliches Gesetz gegolten hat. — Als grosse panegyrische Dichter zeichneten sich in diesem Jahrhundert nächst Enweri besonders der tiefgelehrte Chakani Hakaiki aus, der 1186 zu Tebris starb, so wie Sahir Farjabi, der eben dort 1201 st. und in Surchab án der Seite Chakani's begraben wurde. In Farjabi's Kassiden ist die Grundidee immer eine Apòtheose, welche menschlicher Natur übermenschliche Kraft und göttliche Allmacht zuschreibt. In Ermangelung von Göttern und Halbgöttern werden Naturkräfte in Personen umgewandelt, welche dem Herrn des Reichs gehorchen müssen wie dem Herrn des Weltalls und die Sternbilder treten an die Stelle mythologischer Heroen; Aufflüge in die Region des Erhabenen, welche sich in Schwulst und riesenhafte Dunstbilder verlieren —

In dem folgenden Jahrhundert drohten die Mongolen die Cultur der Araber zu vernichten und bei der Umwandelung aller Verhältnisse, bei dem Schwanken alles irdischen und geistigen Besitzes, ist eine Richtung des Gemüths auf das Innere, eine Vertiefung in den Gedanken wohl erklärbar, um an der inwendigen Freiheit einen unerschütterlichen Haltpunct mitten im Zusammenbrechen des Aeussern zu ergreifen. Mit festem Zuge bezeichnet uns sogleich Ferideddin Attar diese neue Gestaltung der Poesie. Sein ganzer Name ist Mohammed Ben Ibrahim Attar von Nischabur, sein Beiname Geissel des beschaulichen Lebens. Er wurde 1216 zu Kerken, einem Dorf bei Nischabur geboren und 1318 oder 26 oder 31 zu Schadbach, wo er fünf und achtzig Jahr gewohnt haben soll, von einem Mongolen zusammengehauen. Seine

ganze Lebenszeit hatte er Alles, was er von mystischen Werken auftreiben konnte, gesammelt und mit einer grossen Anzahl von Scheichen und frommen Männern gelebt. Daher sind seine Biographieen der Heiligen, Teskeret-ol-ewlia das vollständigste Werk dieser Art; noch schrieb er in Prosa ascetische Werke, wie Achwanes-safa oder die Brüder der Lust und andere. Die berühmtesten seiner poetischen Werke sind Essrarname, das Buch der Geheimnisse; Ilahiname, das göttliche Buch; Massibetname, das Buch der Drangsale; Dschewahiressat, die Essenzen der Substanz; Wassietname, auch Pendname genannt, das Buch des Rathes; Mantiket-tair, die Vögelgespräche; Bülbülname, das Buch der Nachtigallen; Gul u Hormus, Gul und Hormus; Uschturname, das Buch der Kameele; Mochtarname, das auserwählte Buch und Haidername, das Buch Haiders. Von diesen Werken sind drei im Morgenlande allgemein gelesen, nämlich das Buch des Rathes, die Vögelgespräche und die Essenzen der Substanz. In den Vögelgesprächen halten die Vögel ordentliche Makamate oder Sitzungen, in denen sie, mit Einflechtung treffender Geschichten, über das gemeine Beste und über die tauglichsten Mittel zur Erreichung des grossen ihnen vorgesteckten Zweckes, nämlich zu dem weisen Vogel Simurgh zu kommen, der hier als Repräsentant der tiefsten Mystik auftritt, berathschlagen. Fast unglaublich ist es, dass derselbe Dichter, der in den Vögelgesprächen so klar und deutlich sich ausdrückt, der im Pendname so gedrängt schreibt, in dem gepriesenen, von den Sofis auf's Höchste verehrten Werk Dschewahires-

sat eine grenzenlos schleppende Tautologie sich hat zu Schulden kommen lassen. Dies mystische Buch enthält nicht weniger als 50,000 Verse. Je vielversprechender die Ueberschriften der planlos auf einanderfolgenden Capitel sind, je weniger befriedigt der rhapsodische mit erläuternden Geschichten durchschmückte Inhalt derselben, wo der Anfang desselben Verses oft sehr bequem mit geringer Verschiedenheit der Wendungen über zwanzig Zeilen hindurch wiederholt wird.*)

Uebertroffen aber wurde Attar von Mewlana Dschelaleddin Rumi, dessen eigentlicher Name Mohammed, der Sohn Mohammeds von Balk ist. Er ist ohne Widerstreit der gröste mystische Dichter des Orients und Stifter der Mewlewi, des berühmtesten Ordens mystischer Derwische. Seine Dichtungen sind von den Ufern des Ganges bis zu denen des Bosporus der Mittelpunct alles Muhamedanischen Pantheismus. Sein Vater Behaeddin ging am Ende seines Lebens nach Koniah, d. i. Iconium, wo ihn der Seldschugide Alaeddin mit der grössten Auszeichnung empfing. Dort lehrte er einige Jahre bis zu seinem Tode 1233, worauf sein Sohn als sein Nachfolger mit solchem Glück in seine Fusstapfen trat, dass er bald bis zu vierhundert Schülern zählte. Mewlana st. 1262 und liegt sammt seinem Vater, Sohn und seinem geliebten Lehrer Schemseddin Tebrisi, der ihn überlebte, in Koniah begraben, wo ihre Grabstätten der Gegenstand der Andacht der Mewlewi's und der öffentlichen

*) S. Auszüge u. Uebersetzungen vom Mantiket-tair u. von den Essenzen der Substanz bei v. Hammer a. a. O. S. 141—156 und bei Tholuck. S. 205—288.

Wohlthätigkeit Osmanischer Sultane noch heute ein berühmter Gnaden- und Wallfahrtsort sind. Dschelaleddins Mesnewi oder doppelgereimtes Gedicht ist nach dem Schahnamé das im jüngeren Orient berühmteste. Die Sprache dieses durchaus moralischen und ascetischen, allegorischen und mystischen Gedichtes, worin Lehren und Betrachtungen mit Koränslegenden und andern Geschichten abwechseln, ist bei aller Tiefe der Speculation, bei aller Gluth der innigsten Begeisterung dennoch sanft sich einschmiegend und stets besonnen. In sechs Büchern behandelt es die wichtigsten Gegenstände des beschaulichen Lebens rhapsodisch, mit consequentem Absprung von Anschauung zur Anwendung und von Thatsachen zu Reflexionen. Nicht weniger viel gelesen und gesungen sind im Morgenlande Mewlana's lyrische Gedichte, deren er eine reiche Fülle hinterlassen hat. Aus diesem Diwan Dschelaleddins und aus seinem Mesnewi sind grösstentheils die heiligen Hymnen genommen, welche bei den Religionsübungen der Derwische Mewlewi unter Begleitung der Flöte abgesungen werden und deren Sammlung das eigentliche Brevier dieser Mönche ausmacht.*)

Nicht so in die Ueberschwänglichkeit eines gotttrunkenen Enthusiasmus sich verlierend, sondern ruhiger und einfacher ist Scheich Mosliheddin Saadi aus Schiras, der bisher durch die Reisenden Olearius

*) S. Auszüge und Uebersetzungen bei v. Hammer a. a. O. S. 166—198 und bei Tholuck a. a. O. S. 53—192. Von dem Werk Mesnewi Weledi, welches Dschelaleddins Sohn, Aláeddewlet sultan Weled, der 1335 st., dichtete, sind in dem Anzeigeblatt der Wiener Jahrbücher 1829. Nr. XLVI ff. bedeutende Auszüge gegeben.

und Chardin am meisten in Europa bekannte Persische Dichter, dessen Genius auch wirklich dem des Abendlandes am wenigsten fremd ist, wovon der Grund am wahrscheinlichsten in der unmittelbaren Berührung liegt, in welche Saadi als Gefangener in den Kreuzzügen mit den Europäern gerieth. Sein Vater war im Dienst des Atabegen Saad Ben Sengi, daher sein Sohn den Namen Saadi, des Glücklichen, erhielt. Er studirte zu Bagdad am berühmten Collegium Nisamije und folgte dann dem grossen Scheich Abdol-Kadir Gilani als Jünger, mit dem er das erstemal nach Mekka wallfahrtete; in der Folge wiederholte er diese Wallfahrt noch vierzehnmal und kam auf seinen Reisen und als Krieger bis nach Indien und Rum. Die letzten dreissig Jahre seines Lebens verbrachte er in heiterer Musse. Er zog sich in eine Vorstadt von Schiras zurück, wo er in einem Alter von hundert und zwei Jahren 1291 st. und wo er auch begraben liegt. Erst in den zwölf letzten Jahren legte er die Resultate seines mannigfaltigen Lebens in seinen gefeierten Dichtungen nieder, welche nach seinem Tode von Ahmed Nassik Ben Lesun gesammelt wurden. Die eine derselben in acht Büchern ist der Rosengarten, Gulistan, welcher vom Geist und den Sitten der Könige und der Derwische, von der Ruhe und dem Glück der Zufriedenheit, vom Nutzen der Verschwiegenheit, von der Liebe und Jugend, von Schwachheit und Alter, von Erziehung der Kinder und guten Sitten und von der Kunst, mit Leuten umzugehen, anmuthig und eindringlich handelt. In demselben Sinne angelegt und ausgeführt ist das Bostan, der Fruchtgarten, eine reiche Sammlung von moralischen Geschichtchen und Anekdoten mit Denk-

sprüchen und Sittenlehren in Prosa und Versen vorgetragen und nach ihrem Inhalt in verschiedene Hauptstücke geordnet. So gross der Ruf dieser Werke ist, so stehen doch bei den Persern selbst Saadi's kleinere erotische und philosophische Gedichte in höherem Ansehen; seine Gaselen heissen das Salzfass der Dichter. In der Elegie oder Kassaid zeichnete er sich eben so sehr in der Arabischen als Persischen Sprache aus. In der Sammlung seiner sämmtlichen Werke, worunter sich auch prosaische Philosopheme finden, folgen auf die Kassaid die Molemaat, d. i. die Arabisch und Persisch gemischten, wo Arabische Verse mit Persischen abwechseln; dann die Terdschiat oder Gedichte mit wiederkehrendem Schlussfall. Die Gaselen sind in vier Abtheilungen geordnet, wovon die erste und grösste die gewöhnlichen Gaselen unter dem Titel Wohlgerüche Taibat; die zweite die besonders künstlichen unter dem Namen Bedaii, die dritte, Gaseliat Kadimi, die nach dem Muster alter Dichter zugeschnittenen Gaselen und die vierte die Chavatim oder sogenannten Schlussringsteine enthält. Dann folgen die Sahibie oder gesellschaftlichen Bruchstücke, welche auch die sogenannten Mokataat oder Fragmente überhaupt in sich begreifen. Daran schliessen sich die Rubajat oder vierzeiligen Strophen und einzelne Distichen, Mufredot. Endlich folgen noch Miscellen, worunter einige satirischen und faunischen Inhaltes, weshalb vermuthlich das Ganze den Titel Chabissat oder die Niedrigen führt. Der Schleier der Anständigkeit, welcher hier die Ungezogenheiten freilich nur sehr lose verhüllt, ist in den darauf folgenden drei prosaischen Abschnitten, welche Hese-

liat oder Possen überschrieben sind, ganz weggeworfen und die darin erzählten Schwänke sind voll von den auserlesensten und ausgelassensten Zoten, wie sie der Orientale so sehr liebt.*)

Ein grosser Dichter der Folgezeit war Emir Chosru aus Dehli; sein Geschlecht stammt aus Turkistan, wo sein Vater Mahmud Emir von Latschin war. Zur Zeit Dschengiskhans flüchtete er nach Indien und ward hier mit der Würde eines Emirs bekleidet, zog sich aber gegen das Ende seines Lebens von Amt und Hof als ein Schüler des Scheich Nisam-ol-ewlia zurück und vertilgte aus seinem Diwan mehre Gedichte, die nichts als Fürstenlob enthielten. Er st. 1315 und ward zu Dehli begraben. Nisami und Saadi waren seine Vorbilder auf der Bahn der Dichtkunst und des beschaulichen Lebens. Seine von ihm selbst gesammelten Gedichte zerfallen in vier Theile: erstlich das Geschenk der Minderjährigkeit, Tohfet-oss-ssogr; seine Jugendgedichte, Wassatat-ol-hajat, Mitte des Lebens; die Gedichte seines angehenden männlichen Alters und die des Greisenalters, Baskie vu Nakie, d. i. ausgesuchte Reste. Sein fünfter enthält den Aufgang der Lichter oder Mat ali-ol-envar, Chosru und Schirin, Leila und Medschnun, den Spiegel Alexanders und die acht Paradiese.

So viele Dichter nun auch fortwährend blüheten und nicht geringen Ruhm erwarben, so bezeichnet ei-

*) Viele kleinere Gedichte s. bei v. Hammer übersetzt a. a. O. S. 208—216. Saadi's sämmtliche Werke sind zu Calcutta Persisch 2 Bde. 4. erschienen. Das Gulistan und Bostan ist zuerst von Olearius in's Deutsche übersetzt. Persisch und Lateinisch ist das Gulistan von Gentius, Persisch und Englisch 1823 zu Calcutta von Dumoulin herausgegeben.

nen eigentlichen Wendepunct des Persischen Lebens und seiner Kunst doch erst Schemseddin Mohammed Hafis, d. i. die Glaubenssonne, der Preiswürdige, der Bewahrende (er wusste den ganzen Korân auswendig und hatte auch direct diesen Beinamen), und in späterer Zeit Lissanol-ghaib, d. i. die mystische Zunge genannt; er ward in dem schönen Schiras geboren und starb daselbst 1389 in der Vorstadt Mossella, an den Ufern des von ihm vielbesungenen Roknabąd. Er durchlebte die ganze Regierung der Familie Mosaffer als Lobredner derselben. Er war eine durchaus lyrische Natur, mit einer heiteren, leichten und überströmenden Phantasie begabt, jedoch schlechterdings auf die Anerkennung und den Genuss der endlichen Wirklichkeit gerichtet. Wenn in einigen seiner Gaselen mystischer Anstrich aufgetragen ist, wenn aus seinem Buch des Schenken wirklich mystischer Hauch wehet, so ist doch die Gesammtheit seiner Gedichte nichts als ein lauter Aufruf zu Liebe und Wein und der höchste Ausbruch erotischer und bakchantischer Begeisterung. Es war natürlich, dass die zahlreichen Freunde seiner zierlichen Gedichte sowohl bald nach seinem Tode, als ihm seiner Freigeisterei willen das ordentliche Begräbniss verweigert ward, als auch in späterer Zeit, wo aus derselben Ursach die Lesung seines Diwans verboten werden sollte, Alles anwendeten, um den ungläubigen Sinn derselben unter dem Schleier der Allegorie und mystischen Terminologie zu retten, was ihnen auch glücklich gelang; denn Hafis wurde trotz der wider ihn erhobenen Anklagen ehrenvoll begraben und die Lesung seiner Gedichte durch ein Fetwa des berühmten Mufti Ebu Suud im Osmanischen Reich er-

laubt. Aber in demselben Fall wie Hafis befanden sich schon mehre Dichter vor ihm, über deren Werke der Zweifel obwaltete, ob sie Erzeugnisse der höchsten Andacht oder des höchsten Unglaubens, des tollsten Sinnenrausches oder der geistigsten Liebe wären. Dem Unbefangenen kann jedoch nicht entgehen, dass Alles bei Hafis nur Wein und Liebe, Liebe und Wein athmet, vollkommene Gleichgültigkeit gegen alle äussere Religionspflichten und offenen Hohn gegen die Klosterdisciplin, wiewohl er selbst nicht nur durch Kutte und Stab, sondern auch durch Verachtung aller Güter der Welt, durch freien und unabhängigen Sinn ganz eigentlich Derwisch war. *)

Mit Hafis, der gegen Dchelaleddin Rumi, Attar und Senaji einen so entschiedenen Gegensatz bildet, beschliesst sich eigentlich die Productivität der Persischen Poesie und alles Spätere in ihr ist mehr oder weniger Nachahmung, Paraphrase, ja unleidlich matte und weitschweifige Verzerrung des Früheren. Die Correctheit, die Glätte des Styls u. s. w., solche Aeusserlichkeiten fingen an, immer mehr und mehr als das Unterscheidende der Dichter hervorzutreten und die Bemühungen der Fürsten, z. B. der Familie Timurs, durch glänzende Aufmunterungen aller Art, konnten diesem von Innen ausgehenden Verfall nicht das Gleichgewicht halten. Diesen Zustand der Kunst charakterisirt unter so Vielen, die hier zu nennen wären, auf die würdigste Weise Mewlana Dschami,

*) Sein Diwan ist von Herrn v. Hammer übersetzt; Stuttgart 1812 und 1815. 2 Bde. Die Vorrede enthält die Biographie des Dichters und eine Würdigung seiner Leistungen.

ein Mann, der eine bewunderungswürdige Fruchtbarkeit entwickelte; die Zahl seiner prosaischen wie seiner poetischen Werke setzt in Erstaunen. Jene, von denen die Biographieen der Sofi's und die Briefe musterhaft geschrieben sind, lassen wir hier bei Seite und heben auch von den poetischen nur die vorzüglichsten heraus. Dschami's Vater, aus Isfahan gebürtig, hatte den Flecken Chardschard im District von Dscham zu seinem Aufenthalt erwählt. In seiner Jugend folgte Dschami als Jünger dem Scheich Mohammed Kaschgari, woher sein Diwan an vielen Stellen rein mystischen Inhalts ist. Doch durchdrang der Mysticismus ihn nie so ganz, dass er nicht der Versenkung in das wechselnde Spiel der Erscheinung eben so mächtig geblieben wäre. Sein Ruhm verbreitete sich schon unter der Regierung Abussaids, der ihn mit Geschenken überhäufte; noch höher stieg sein Ansehen unter Sultan Hossein, wo er besonders von dem gelehrten Vesire Mir Alischir, der seine Dichtungen in Türkischer Sprache nachahmte, ausserordentlich hochgeschätzt wurde. Er st., zwei und achtzig Jahr alt, 1492. Seine vielgelesenen lyrischen Gedichte machen vier Sammlungen oder Diwane aus. Von seinem Chamsse oder Fünfer, worin er dem Nisami nacheiferte, müssen wir eine nähere Beschreibung geben, weil es das letzte grosse Product der romantischen Poesie Persiens ist und durch Composition wie durch Diction gleich sehr Lob verdient. Der erste Theil des Fünfers ist ganz moralisch und ascetisch und heisst das Geschenk der Gerechten, Tohfetol-ebrar. Er handelt von der Erschaffung der Welt als dem Spiegel der Vollkommenheiten des Schöpfers, von der

Erschaffung des Menschen als dem Ebenbild der Wesenheit des Schöpfers, vom wahren Glauben u. s. w. — Der zweite Theil heisst der Rosenkranz der Gerechtigkeit, Subhetol-ebrar und bildet ein Seitenstück zum ersten. Wie der Rosenkranz ist er in Knoten oder Abschnitte eingetheilt, deren jeder wiederum aus drei Theilen besteht: aus der Erklärung, Scherh, der Anwendung derselben durch eine Geschichte, Hikajet, und einer Anrufung, Munadschat, welche gewöhnlich den Uebergang zum folgenden Knoten bildet. Solcher Knoten sind vierzig, von der Eröffnung über den Duft der Eingebung in der Brust des Gerechten, vom Worte als dem höchsten Adel des Menschen u. s. f. — Der dritte Theil behandelt die Geschichte Jussufs und Suleicha's. Chosru und Schirin, Persischen Ursprungs, ist ein Gemälde glücklicher Liebe und des höchsten weiblichen Ideals in Schirin; Leila und Medschnun, Arabischen Ursprungs, ist die Geschichte unglücklicher Liebe und des daraus entstehenden Wahnsinns, der für Medschnun das höchste Interesse erweckt, während Leila als ruhige Schönheit auch den Leser ruhig lässt; in Jussuf und Suleicha ist das Ideal der höchsten Schönheit in Jussuf und das der feurigsten Liebe in Suleicha, der besiegende Geist des Prophetenthums und die unterliegende Schwäche sich selbst überlassener Weiblichkeit scharf einander gegenübergestellt. Jussuf und Suleicha ist vorzugsweise die allegorische durch den Korân geheiligte Geschichte göttlicher Liebe, welche ihre Anspielungen nur aus diesem Roman, nicht aus den andern profanen Liebesgeschichten hernimmt. Sie wird im Korân selbst die schön-

ste der Erzählungen genannt und Muhamed widmete ihr die ganze zwölfte Sure, deren Faden der Roman getreu verfolgt. Schon bei Erschaffung der Welt, als Gott dem Adam die Seelen aller seiner Nachkommen zeigte, überstrahlte Jussufs Schönheit die aller übrigen und als seine Seele mit körperlicher Hülle bekleidet ward, schlug der Glanz der Schönheit als himmlische Flamme über seinem Haupte zusammen. Suleicha, die Tochter des Mauritanischen Königs Taimus, erblickte Jussufs Schönheit im Traum und versank darüber in das tiefe Nachdenken unbefriedigter Sehnsucht. Dreimal war er ihr so im Traum erschienen und hatte das drittemal sogar Aegypten als das Land seines Aufenthaltes genannt. Um so weniger Abneigung hatte sie, der Bewerbung des Aegyptischen Grossvesirs Gehör zu geben; im stattlichsten Gefolge hält sie einen prächtigen Einzug in Aegyptens Hauptstadt; als sie aber durch eine Ritze des Zeltes statt des Ideals ihrer Träume den Vesir Putifar erblickt, bricht sie über so harte Täuschung in lautes Weinen und Wehklagen aus. Hier erst beginnen Jussufs biblische Geschichten, vom Neide seiner Brüder, von seinen Träumen, vom Complott der Brüder, die ihn in einen Brunnen werfen und dann an eine ägyptische Karawane verkaufen. Der Anführer derselben schlägt ihn durch öffentliche Versteigerung los, wo ihn Suleicha zum grossen Verdruss ihrer Nebenbuhlerinnen als die Meistbietende erhandelt. Sie bestimmt den schönen Jüngling zu ihrem Dienste und da er sich eine Schäferei wünscht, weil alle Propheten Hirten waren, erfüllt sie sein Verlangen in der Hoffnung, dass auch er sich um so bereitwilliger fin-

den würde, als ihr Schäfer ihr Verlangen zu erfüllen. Umsonst waren aber alle theils mittelbar durch ihre Amme, theils unmittelbar selbst auf ihn gemachten Versuche und Angriffe. Endlich gab ihr die Amme als ein unfehlbares Mittel zu ihrem Zweck zu gelangen den Rath, ein Gartenhaus zu erbauen, worin sie und der schöne Jussuf überall in allen Stellungen glücklicher Liebe abgemalt wären. Im letzten der sieben Gemächer dieses Pavillons wäre Jussuf vielleicht dem mächtigen Reiz der Verführung erlegen, wenn ihm nicht im Augenblick der höchsten Gefahr sein Vater Jakob mit warnendem Finger erschienen wäre. Mit zerrissenem Hemd ergriff er die Flucht und da er gerade vor der Thür auf den Gemahl Suleicha's stiess, beschuldigte sie ihn ihrer eigenen Unthat. Da fing ein unmündiges Kind zu sprechen an und gab wahrhafte Zeugenschaft von Jussufs Unschuld. Suleicha's Geschichte war nun das Gerede der Stadt und sie selbst der Gegenstand der boshaftesten Spöttereien aller Frauen. Um sie zu bestrafen, lud sie dieselben auf eine Kaffeegesellschaft zu sich. Die Früchte wurden aufgetragen und als die Damen eben die Orangen in die Hände genommen hatten und die Messer, um sie zu schälen, trat Jussuf mit dem Kaffee ein. Die Frauen starrten hin und waren bei dem Anblick seiner überirdischen Schönheit so sehr sinnberaubt, dass sie gar nicht wussten, was sie thaten, sondern, statt in die Orangen sich in die Finger schnitten und so statt des Saftes das Blut von den Händen troff. Hierdurch nachsichtiger gemacht für Suleicha's Liebe, nehmen die Frauen nun selbst ihre Partie und rathen ihr, den hartnäckig Spröden in den Kerker zu schicken.

Sie thut es, bereut es aber sehr bald, weil ihr die Pein, von ihm getrennt zu sein, unerträglich dünkt. Bald beschickt sie ihn durch ihre Amme, bald steigt sie auf die Terrasse des Dachs, um von da wenigstens das Dach des Kerkers zu erblicken, worin Jussuf versperrt war. Hier erklärte er dem Mundbäcker und dem Mundschenken und endlich dem Könige selbst die bekannten Träume. Nach dem Tode ihres Gemahls zog sich Suleicha in die Einsamkeit zurück und Jussuf ward Grossvesir Aegyptens, dessen Einwohner er durch weise Maassregeln von der Hungersnoth der sieben unfruchtbaren Jahre rettete. Doch konnte Suleicha die Entfernung von Jussuf nicht aushalten und bauete sich ein Haus an der Stadt, wo er täglich vorbeizog, um doch wenigstens die Schläge von den Hufen seines Pferdes zu vernehmen. Da Jussuf sie noch immer keines Blickes würdiget, entsagt sie endlich dem Götzendienst und bekehrt sich zum wahren Glauben; so erscheint sie nun als Gläubige vor Jussuf, wird von ihm sehr liebreich aufgenommen und erhält auf seine Fürbitte ihre erste Jugend und Schönheit wieder. Auf des Herrn Befehl nimmt er sie zur Frau und wird ihr um so mehr mit Liebe zugethan, als er in ihr wider alles Erwarten eine reine Jungfrau findet. Jussuf gibt Suleicha den grössten Beweis seiner Liebe, indem er ihr ein Bethaus bauet, darin den wahren Gott zu verehren. Bald hierauf stirbt er und Suleicha aus Schmerz nach ihm. Das Ende machen moralische Betrachtungen des Verfassers und Lehren an seinen Sohn. — Der vierte Theil des Fünfers, Leila und Medschnun, bedarf hier keiner weiteren Angabe, da das Wesentliche vom Inhalt dieser Sage

schon oben vorgekommen ist. *) — Der fünfte Theil, Iskendername, hat mit dem gleichnamigen Gedicht Nisamis auch fast nur den Namen gemein. Statt die Thaten des Helden darzustellen, befasst sich Dschami fast nur mit Moral, die er überall herbeizieht. Ausser der Geburt und dem Tod des Helden ist von den zahl- und fabelreichen Begebenheiten beinahe gar keine Rede und nur bei dem Regierungsantritt Alexanders verweilt der Dichter etwas länger. Bei dieser Gelegenheit überreicht jeder der berühmtesten Philosophen dem jungen Regenten ein Buch der Weisheit, Chiredname, was er so wohl benutzt, dass er zuletzt selbst eins verfertigt. Es folgen also ihrem Hauptinhalt nach die Weisheitsbücher von Aristoteles, Plato, Sokrates, Hippokrates, Pythagoras, Galenos, Hermes und endlich von Alexander selbst, sammt den Lehren seiner Mutter, die ihm einen moralischen Brief schreibt, den er kurz vor seinem Tode beantwortet. Nach seinem Hinscheiden folgen die Todesklagen von neun Philosophen und ihre Trostgründe; das Condolenzschreiben des Aristoteles an die Mutter Alexanders und ihre Antwort darauf, endlich allgemeine Betrachtungen über die Vergänglichkeit menschlicher Dinge. — Von den gemischten Werken Dschami's, worin Prosa mit Versen wechselt, ist sein Fruchtgarten oder Beharistan das berühmteste. Nach dem Vorbild der acht Paradiese ist es in acht Gärten getheilt: 1) Wohlriechende Kräuter aus dem Leben des Scheich Dschoneid und andere Anekdoten von frommen Scheichen.

*) Medjnoun et Leila, poëme traduit du Persan de Dschami par A. L. Chezy. Paris 1805. Deutsch von Hartmann, Leipzig, 1807, 2 Bde.

2) Philosophische Anemonen, d. i. Anekdoten von Philosophen. 3) Der Flor der Reiche durch Weisheit und Gerechtigkeit. 4) Fruchttragende Baumschule der Grossmuth und Freigebigkeit. 5) Von den Nachtigallen des Gartens der Liebe. 6) Sanfte Winde von Scherzen und lustigen Einfällen. 7) Von den Singvögeln der Rede und den Papageien der Dichtkunst, d. i. kurze Notizen von den vorzüglichsten Persischen Dichtern. 8) Natürliche Sprache sprachloser Wesen, d. i. Fabeln und Apologen. — Dieser Garten ist die gelungenste Nachahmung, welche die Persische Literatur von Saadi's Gulistan und Bostan aufzuweisen hat. *)

Ein Schwestersohn Dschami's, Hatifi, der in einem Garten des Dorfes Gardschard im District von Dscham lebte, machte sich durch eine Sammlung von fünf Mesnewi berühmt. Er schrieb Chosru und Schirin und Heft Mansar; in beiden Gedichten ahmte er den Nisami nach; doch ist das letztere, eine Nachahmung des Heft peiger, nicht gerade am glücklichsten gerathen. Aber ächt romantischen Geist haucht seine Bearbeitung der Geschichte von Leila und Medschnun. Als Nachahmung von Nisami's Iskendername schrieb er in Versen Timurname oder die Siege Timurs, woran er vierzig Jahr lang arbeitete.

Wie die Persische Dichtkunst immer mehr in die Prosa und in die Aeusserlichkeit der stylistischen Schilderung sich verlor, was besonders in den Episteln und Reisebeschreibungen sich kund gab, ist vor-

*) Siehe Inhaltsangaben und Uebersetzungsproben aus Dschami's sämmtlichen Werken bei von Hammer a. a. O. 315—348.

hin berührt worden. Wir erwähnen nur noch eines grossen Dichters, Feisi, der unter dem Schah Akbar (1556—1605) lebte. Akbar wollte in einer Aufwallung von Islamitischem Religionseifer den Dienst des Bram vertilgen und sandte Feisi unter die Brahmanen, um als Scheinbekehrter in die Mysterien ihrer Lehre einzudringen. Doch Feisi, theils durch die Erhabenheit des Indischen Pantheismus, theils durch die Reize der Tochter eines Brahmanen gewonnen, trat an Akbars Hofe nicht als Ankläger, sondern als Vertheidiger des Bramismus auf und vermochte durch seinen Bericht und auch wohl durch den Einfluss seines Bruders, des weisen Vesirs Fasl, den Kaiser dahin, den Brahmanen ungehinderte Religionsübung zu gestatten. Feisi's Diwan besteht, wie alle grösseren Diwane, aus zwei Hauptabtheilungen, den Kassiden oder längeren Gedichten und den Gaselen, erotischen oder mystischen Inhalts. Die gewöhnlich sehr langen Kassiden sind fast alle Lobgedichte auf Akbar; andere sind Klagen über den Tod seiner Eltern und Freunde. Seine Gaselen durchscherzen das Leben in reinem Sonnenschein unter einem immer heiteren Himmel; wo Feisi aber wirklich mystisch ist, da ist er es wahrer und erhabener, als irgend einer der schwülstigen Nachtreter Attars und Dscheladeddins; ja, der Mysticismus trägt bei ihm die eigentliche Farbe seines ursprünglichen Vaterlandes, des Indischen Bodens. Nach der beliebten Zahl des Orients hat er tausend und einen Vers in Strophen theils mystischen, theils philosophischen Inhalts geordnet und diese Sammlung das Sonnenstäubchen, Serre, genannt. Es enthält diese Dichtung und vorzüglich der in zwölf Himmelszei-

chen mitgetheilte Lauf der Sonne neue Resultate der alten Persischen Feuer- und Lichtreligion, mit welcher Feisi auf das Innigste vertraut sein musste und deren Abglanz in dem klaren Spiegel seines Geistes so schön widerscheint.

Merkwürdiger Weise sind wir mit diesem Dichter wieder auf das Altpersische Leben und seine Grundanschauung zurückgelenkt und wollen nun zum Beschluss die Hauptmomente der vorübergeführten Geschichte noch einmal kurz zusammenstellen. Firdussi nahm die ganzen vergangenen Staats- und Reichsereignisse, fabelhaft oder historisch aufbehalten, vorweg, so dass einem Nachfolger nur Bezug und Anmerkung, nicht aber neue Behandlung und Darstellung übrig blieb. Enwéri hielt sich fest an die Gegenwart. Glänzend und prächtig, wie die Natur ihm erschien, freud- und gabenvoll erblickt er auch den Hof seines Schah's; beide Welten und ihre Vorzüge mit den lieblichsten Worten zu verknüpfen, war Pflicht und Behagen. Niemand hat es ihm hierin gleich gethan. Nisami griff mit freundlicher Gewalt Alles auf, was von Liebes- und Halbwunderlegende in seinem Bezirk vorhanden sein mochte. Schon im Korân war die Andeutung gegeben, wie man uralte lakonische Ueberlieferungen zu eigenen Zwecken behandeln, ausführen und in gewisser Weitläufigkeit ergötzlich machen könne. Dschelaleddin-Rumi findet sich unbehaglich auf dem problematischen Boden der Wirklichkeit, sucht die Räthsel der inneren und äusseren Erscheinungen auf geistreiche Weise zu lösen und fühlt sich endlich gedrungen, in die Alleinigkeitslehre zu flüchten. Dagegen wird Saadi in die weite Welt

getrieben, mit grenzenlosen Einzelnheiten der Empirie überhäuft, denen er allen etwas abzugewinnen weiss; er fühlt später die Nothwendigkeit, sich zu sammeln und überzeugt sich zuletzt von der Pflicht zu belehren. Hafis ist ein grosses, heiteres Talent, das sich begnügt, Alles abzuweisen, wonach die Menschen begehren, Alles bei Seite zu schieben, was sie nicht entbehren mögen, und dabei immer als lustiger Bruder ihres Gleichen erscheint. Er lässt sich nur in seinem National- und Zeitkreise richtig anerkennen; sobald man ihn aber gefasst hat, bleibt er ein lieblicher Lebensgeleiter. Wie ihn denn auch noch jetzt unbewusst mehr als bewusst die Kameel- und Maulthiertreiber fortsingen, keineswegs des Sinnes halber, den er selbst muthwillig zerstückelt, sondern der Stimmung wegen, die er ewig rein und erfreulich verbreitet. Endlich Dschami, Allem gewachsen, was vor ihm geschehen und neben ihm geschah; wie er nun dies Alles zusammen in Garben band, nachbildete, erneuerte, erweiterte, mit der grössten Klarheit die Tugenden und Fehler seiner Vorgänger in sich vereinigte, so blieb der Folgezeit nichts übrig als zu sein wie er, insofern sie sich nicht verschlimmerte; und so ist es denn auch drei Jahrhunderte durch geblieben.*)

Die Persiche Poesie ging also vom wirklich epischen Ton zu dem romantisch-epischen, von diesem und zwar gleichzeitig in den panegyrischen und my-

*) S. Göthe zum West-östlichen Diwan. S. W. VI. S. 70—72.

stischen, von diesem in den moralischen und endlich rein lyrischen über. Alles Spätere erscheint nur als Fortsetzung und formelle Wiederholung dieser Richtungen. Die Arabische Poesie zeigt keinen solchen Stufengang; es mangelte ein solch äusserer fester Mittelpunct für die Dichter, wie in Persien der Hof des Schahs darbot, mochten auch die herrschenden Dynastieen noch so sehr wechseln; die Dichter zerstreuten sich an die verschiedenen Höfe der Kaliphate und nur Harun al Raschid bildete eine Zeit lang ein entschiedenes Centrum für die Pflege der Kunst. Die Araber, seit uralten Anfängen bekanntlich in Beduinen oder wandernde Hirten und in Städtebewohner sich unterscheidend, zeigen in ihrer Poesie eine doppelte Richtung; die eine ist lyrisch, jedoch so, dass sie epische Elemente in sich aufnimmt und diese mit ihrer subjectiven Färbung durchdringt; die andere ist phantastisch-episch, denn anders kann man jene Erzählungen nicht nennen, welche zwischen der Wirklichkeit der Erscheinung und zwischen einer erträumten Welt magisch fesselnd hin und her schweben und deren treffende Charakteristik von Göthe wir oben S. 87 mitgetheilt haben.

Die ältesten Producte der Arabischen Poesie sind ächte Volkslieder. Ihre Beschreibungen sind sparsam mit Worten; sie geben von einem Bilde oder einer Schilderung nie mehr als gerade genug ist, sie mit Klarheit dem Auge darzustellen; die Bilder selbst sind kühn; der Styl kurz, heftig, ja fragmentarisch und die Ausbildung der Nebenumstände der Phantasie des Hörers überlassend. Alle sind in abgemessenen Sylbenmaassen und gereimt abgefasst. Jeder

Vers eines Gedichtes, sei es kurz oder noch so lang, endigt sich stets mit demselben Reim wie der erste Vers.

Aus der Zeit kurz vor Muhamed besitzen wir noch sieben Gedichte, die in poetischen Wettkämpfen auf der jährlichen Messe zu Okkadh, einer Stadt in der Landschaft Thehama, den Preis erhalten hatten und, der Sage nach, mit goldenen Buchstaben auf Aegyptische Seide geschrieben, am Eingang des Tempels zu Mekkah aufgehangen waren, woher sie den Namen el-Moallakat, d. i. der aufgehangenen erhielten. Nirgends findet man den Geist, die Sitten und den Charakter der Araber vor der Revolution, die sie aus kriegerischen Hirtenstämmen zu einem erobernden Volk umschuf, wahrer und schöner gezeichnet, als in diesen berühmten Liedern, denen die Stimme der Nation selbst den Preis zuerkannt hatte. Der Gang derselben ist gewöhnlich folgender. Der Dichter beginnt mit dem Ruhm der Schönen, um derenwillen er die Abenteuer bestand, die er erzählen will, oder mit Klagen um ihre Entfernung und ihren Verlust. Nun sucht er sich in seiner Wehmuth durch die Erinnerung an die Heldenthaten seiner Jünglingsjahre aufzurichten, zu denen er einst durch sie begeistert würde, an die Gefahren, die er für sie bestanden hat, an die Zweikämpfe, in denen er die beleidigte Ehre und Unschuld rächte, an die Gefechte, wo er mit seinen Stammgenossen in die Schaaren der Feinde eindrang und ihrer Viele erlegte. Den Beschluss macht gemeiniglich ein Lob der Tapferkeit und Gastfreiheit des Stammes, dem der Dichter zugehört. Die ältesten Gedichte dieser Sammlung sind gerade diejeni-

gen, welche in derselben, man weiss nicht aus welchem Grunde, die letzte Stelle erhalten haben. Die Verfasser derselben, Amru, Kelthums Sohn, und Hareth, lebten beide kurz vor Muhameds Geburt und recitirten ihre Gedichte als Wortführer zweier feindlichen Stämme vor dem König von Hira, Amru, Hinda's Sohn, den sich diese Stämme, Bekr und Tagleb, selbst zum Schiedsrichter und Friedensstifter gewählt hatten. Amru's Rede athmet Feuer, Kühnheit und Ungebundenheit; mit seinem aufbrausenden Uebermuth contrastirt die weise Mässigung und männliche Beredsamkeit des hundertunddreissigjährigen Hareth, des Wortführers der Bekriten, vortrefflich. — Ein Zeitgenosse beider war Tarafah, der Verfasser des zweiten Gedichtes der Moallakat. Sein poetisches Talent, das sich früh entwickelte, machte ihn bei dem oben erwähnten Amru von Hira so beliebt, dass ihn dieser seinem jüngeren Bruder und bestimmten Nachfolger als Begleiter zugesellte. Allein durch Satire erbitterte er die Höflinge gegen sich; der König sandte ihn an den Statthalter einer entlegenen Provinz mit einem versiegelten Schreiben, welches den Befehl zur Hinrichtung des Ueberbringers enthielt und Tarafah vollzog den Auftrag. Die nächste Veranlassung zu dem von ihm übrigen Liede ist ächt Arabisch. Der Dichter und sein Bruder waren mit einander übereingekommen, wechselsweise einen Tag um den andern ihre Heerden vor den Ueberfällen eines benachbarten feindlichen Stammes zu schützen. Tarafah war so sorglos heiterem Lebensgenuss hingegeben, dass die Heerden einst vom Feind hinweggetrieben wurden. Vergebens suchte er seine Stammgenossen

zu bewegen, mit ihm gegen die Räuber auszuziehen. Bittere Vorwürfe der einen über seine lockere Lebensweise und höhnender Spott der andern, die ihn aufforderten, durch seine Verse die geraubten Kameele zurückzubringen, veranlassten ihn, das wirklich zu versuchen, was man im Ernst zu vermuthen für lächerlich hielt. Sein Einfall gelang. Einer der Oberhäupter seines Stammes, den er durch eine schmeichelnde Aeusserung in seinem Gedicht zu gewinnen gewusst hatte, sandte ihm hundert Kameele zum Geschenk und ersetzte damit den durch die Räuber erlittenen Verlust. — Einen rauheren und ungestümeren Geist verkündigt das fünfte Gedicht. Sein Verfasser Antara wird als der kühnste Held der Absiten gepriesen. Zwei Jünglinge des Stammes Dhobian hatten sich erdreistet, ihn zu lästern, ohne dass er sie gereizt hätte und nun soll die Schilderung seiner Heldenthaten ihn eben so wohl rechtfertigen als die Verleumder schrecken. — Wenn man in Antara den rauhen Krieger hört, der sich nur in Gemälden blutiger Kämpfe und gefallener Streiter behaglich ergeht, so vernimmt man in Zohair die sanfte Stimme eines ruhigen achtzigjährigen Weisen, der Frieden verkündigt und preis't, indem er die Versöhnung feiert, durch welche ein blutiger Krieg, der vierzig Jahr lang zwischen den Stämmen Abs und Dhobian gewüthet hatte, glücklich beendet ward. Dies Gedicht hat unter allen der Sammlung den geringsten Schwung, enthält aber viele originelle Regeln der Lebensklugheit in Spruchform, Resultate einer langen Erfahrung und sorgfältigen Beobachtung des Weltlaufs. — Lebid, der Verfasser des vierten Gedichtes, st. zu Kufa 662

unter der Regierung des fünften Kaliphen Moawiah in einem Alter von hundert und zwanzig Jahren. Ein so heftiger Gegner des Propheten er Anfangs war, ein so eifriger Anhänger desselben wurde er, als ihn die Schönheit und Kraft einiger poetischen Stellen des Korân zur Annahme der neuen Lehre bewogen hatte und Muhamed selbst war stolz darauf, einen der berühmtesten und geschätztesten Dichter der Nation gewonnen zu haben. Das Gedicht, welches wir von ihm besitzen und was noch vor seinem Uebergang zum Islam verfertigt ist, scheint durch keinen besonderen Vorfall veranlasst zu sein, sondern preis't überhaupt den Muth, die Tapferkeit und Gastfreiheit des Dichters. Dennoch hat es unstreitig den grössten poetischen Werth und das Bild des Arabischen Wüstenlebens kann nicht lebendiger und schöner mit all seinen mannigfachen Schattirungen entworfen werden. — Ein Zeitgenosse Lebids war Amral-Kais, der nach vergeblichen Versuchen, die seinem Vater entrissene Herrschaft über einige Stämme wiederzuerhalten, nach Ancyra in Galatien floh und dort in der letzten Hälfte des siebenten Jh. st. Sein Gedicht, welches die Sammlung eröffnet, enthält die Schilderung verschiedener Liebesabenteuer und der auf denselben bestandenen Gefahren, denen auch eine lange Beschreibung des Kameels eingewebt ist. Uebrigens hat es wenig Hervorstechendes und ist voll gesuchter Anspielungen und Gleichnisse.*)

*) S. Rosenmüller über die sieben der ältesten Arabischen Gedichte, welche unter dem Namen der Moallakat bekannt sind, in den Charakteren der vornehmsten Dichter aller Nationen. Bd. VI. St. 1. S. 1—28. Leipz. 1800.

Die zweite Sammlung alt-arabischer Volkslieder verdanken wir einem zu seiner Zeit sehr geehrten Dichter, dessen Diwan jetzt freilich vergessen ist, Abu Teman, der, aus einem der ältesten Beduinenstämme entsprossen, ungefähr im zweiten Jahrhundert nach Muhamed lebte. Er schrieb diese Lieder nach der mündlichen Tradition nieder und ordnete sie in zehn Bücher. Das erste, das Buch der Tapferkeit, el Hamâsa betitelt, wovon die ganze Blumenlese den Namen führt, enthält Lobgedichte auf Helden; das zweite Trauerlieder; das dritte lehrende Gedichte und Weisheitssprüche; das vierte Liebeslieder; das fünfte Spottgedichte; das sechste Lobgedichte auf die Gastfreiheit und auf solche, die sich dadurch Ruhm erwarben; das siebente poetische Schilderungen des Kameels, der Schlange und der Regengüsse; das achte Beschreibungen von Reisen durch Wüsteneien, Schilderung der damit verknüpften Gefahren, Spottlieder auf Zaghafte, die sie scheuen; das neunte scherzhafte Lieder und das zehnte Lob- und Spottgedichte auf die Frauen. *)

An diese Dichtungen schliessen sich die romantischen Erzählungen an, welche Asmai, ein berühmter Grammatiker und Theolog am Hof Harun al Raschids im Anfang des neunten Jahrhunderts aus dem Munde der Tradition von alt-arabischen Geschichten sammelte und an den Namen und die Abenteuer des vorhin berührten Antara's die übrigen glänzenden Heldentha-

*) S. Rosenmüller Arabische Dichtkunst vor Mohammed, in den Charakteren der vornehmsten Dichter aller Nationen. Bd. V. Stck. 2. S. 245-268. Leipzig 1798. Rosenmüller hat hier als Probe zehn dieser schönen Lieder prosaisch übersetzt.

ten der Araber anreihete. Die Sprache ist classisch und gilt als das reinste Arabisch. *)

Der grösste selbstständige Arabische Dichter ist Motenebbi Ahmed, Sohn Husseins, der 915 zu Kufa geboren wurde. Um das Arabische vollkommen zu erlernen, vermischte er sich mit den Arabern der Wüste und zeichnete sich dann in allen philologischen Wissenschaften aus. Er hielt sich in Syrien am Hofe Seifedewlets auf und reis'te auch einige Zeit nach Aegypten, wo ihn die Freigebigkeit Kiafurs anlockte. Zu Haleb und nachher in der Wüste Semewat gab er sich für einen Propheten aus, woher der Name Motenebbi, derProphet sein Wollende. Unter dem Stamm der Beni Kelb und andern fand er viele Anhänger; allein der Emir von Emessa als Stellvertreter der Dynastie Ichschidje zerstreute sie und nahm ihn selbst gefangen. Er war seinem Ende nahe, kam jedoch, als er sich bussfertig zeigte, wieder los. Auf einer Reise in Familienangelegenheiten wurde er zwischen Bagdad und Kufa von räuberischen Beduinen angefallen; schon wollte er der Uebermacht weichen und lenkte sein Pferd zur Flucht; da rief ihm sein Sclave Moflih zu: „Herr, was werden, wenn Du fliehest, die Leute von Dir sagen, der Du von Dir gesungen hast:

Mich kennt das Koss, die Nacht, das Schlachtrevier,
Der Schlag, der Stoss, die Feder, das Papier?“

Motenebbi kehrte zurück und fand seinen Tod 965. Sein Diwan besteht aus 289 Kassiden und muss in der Eigenthümlichkeit seiner Phantasie und seines

*) Diese Erzählungen sind in's Englische übersetzt: Antar; a bedoueen romance, translated from the Arabic by Terrik Hamilton. London. 4 Tom. 1819.

Ausdrucks als vollendet anerkannt werden; die von Morgenländischen Kritikern zwischen ihm und Abu Teman gezogene Parallele ist ganz unzulässig, weil nicht die eigene Productivität, sondern die Sammlung der Hamasa seinen wahren Ruhm begründet. *)

Obschon Muhamed, wie wir oben bereits erwähnten, sein Volk ausdrücklich vor den Persischen Mährchenerzählern warnte und ihm vielmehr die Erzählung rühmlicher Waffenthaten wie die Antara's, des Vaters der Reiter, anempfahl, so vermochte doch dies Verbot dem Hang des Arabers zu wunderbaren und seltsamen Geschichten nicht lange Schranken zu setzen; denn als unter den ersten Kaliphen aus dem Hause Abbas, besonders aber unter Harun und Mamun, die Arabische Literatur sich die Schätze der Indischen und Persischen, Griechischen und Syrischen, durch Uebersetzungen aneignete, trat auch die Indische und Persische Fabel- und Mährchenwelt in's Arabische Leben ein und ein unter dem Namen der tausend Mährchen bekanntes Persisches Werk (von Rasti unter dem Gasnewiden Mahmud, was später auch Esraki erneuerte) wurde unter dem Namen der T a u s e n d N ä c h t e in's Arabische übersetzt. Dies Werk war schon in den bis auf uns gekommenen Rahmen der durch Mährchen ausgefüllten schlaflosen Nächte eines Ostpersischen Königs gefasst; nur waren es tausend Nächte statt tausend und Einer, und die Erzählerin war nicht Schehrsade, sondern ihre Amme Dinarsade. Arabische Ueberarbeiter webten in der Folge in denselben alt-persischen Rahmen

*) Montenebbi, der grösste Arabische Dichter. Zum erstenmal ganz übersetzt von Ritter J. von Hammer. Wien 1823. 8.

vielen bunten Arabischen Einschlag ein und einer derselben, vielleicht schon der erste, verwandelte den alten Namen in den neuen der Tausend und Einen Nacht. In dem mannigfaltigen Gemisch von Erzählungen, Mährchen und Anekdoten von verschiedenen Zeiten und verschiedenem Styl, welche heut unter jener Benennung bekannt sind, ist augenscheinlich der alte Stock der tausend Nächte bei weitem der kleinere und der hinzugekommene Wucher der Einen Nacht bei weitem der grössere Bestandtheil. Mehre Werke, welche der Arabische Geschichtschreiber Mesudi als gleichzeitig mit den Tausend Nächten aus dem Persischen übersetzt anführt, wie das Reisebuch Sindbad's und das Buch der Vesire, sind heute der Tausend und Einen Nacht einverleibt, haben also urkundlich dasselbe Alter und denselben Ursprung; aber des neueren Arabischen Gemisches ist ungleich mehr. Die Erzählungen, in welchen Harun eine so grosse Rolle spielt, müssen wenigstens schon ein paar Jahrhundert später angesetzt werden, als die Regierungszeit dieses Kaliphen, von der darin als von einer lang verflossenen die Rede ist, und die Regierung des Aegyptischen Kaliphen Bundukdari, der in einem der bekannten Mährchen erscheint, fällt in die zweite Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts. Viele eingemischte Anekdoten sind aber augenscheinlich späteren Ursprungs. Als das Vaterland dieser vermehrten und überarbeiteten Ausgabe kann Aegypten mit Bestimmtheit angegeben werden; Sitten, Gebräuche, Oertlichkeit und Sprache tragen durchaus Aegyptischen Stempel; nach dem Sturz des Kaliphats, der Bundukdari's Thronbesteigung nur zwei Jahr vorausging, blüheten auch

Arabische Literatur, Kunst und Handel nirgends in so reichem Flor, als in Aegypten unter der Dynastie der Mamluken, deren Pracht und Luxus sich überall in den üppigen Beschreibungen der Tausend und Einen Nacht abspiegelt. *)

Als ein Product der Arabischen Poesie, worin epische Anklänge mit lyrischem Pathos und didaktischer Reflexion auf eine wunderbare Weise sich verschmelzen, muss man die Verwandlungen des Ebu Seid von Serûg oder die Makâmen des Harîri ansehen. Harîri lebte in Basra um die Zeit der ersten Kreuzzüge von 446 — 515 der Hedschra. Von seinen Lebensumständen wissen wir wenig, aber aus den Anekdoten, die von ihm aufgezeichnet sind, sieht man, wie gross schon unter den Zeitgenossen der Ruhm seiner Sprachgewandtheit war. Den Abendversammlungen der unstät herumziehenden Beduinen, wenn sie nach der Gluth des Tages durch Erzählungen sich unterhalten, entsprechen bei den Städtebewohnenden Arabern die Zusammenkünfte an öffentlichen Orten. Hier wie dort schliesst sich gern ein Kreis um den Redner, der, was etwa dem ärmeren Stoff an dichterischem Gehalt gebricht, durch Witz und Redekunst zu ersetzen weiss. Ein volltönender Reim schlingt sich selbst durch die prosaische Rede, künstliche Verse werden hineingewebt, Wortspiele

*) S. Herrn v. Hammer in den Wiener Jahrbüchern 1826. Bd. 33. S. 1 ff. Die Literaturgeschichte dieses Werkes, was seit 1704 durch Ant. Gallands französische Uebersetzung der Europäischen Literatur einverleibt ist, ist äusserst weitläufig; man unterrichtet sich darüber am Besten aus einem Aufsatz im dreissigsten Bande der Zeitschrift „Hermes“ S. 2 ff.

aller Art erhascht, und indess die sprachliche Form die Oberhand gewinnt, tritt der darzustellende Stoff immer weiter zurück. - Diese Richtung der Arabischen Poesie stellt Harîri dar. Die Dichtungsform der Makâmen ist schon vor ihm mehrfach schriftstellerisch angewendet und bestimmter ausgeprägt worden, namentlich von Hamadâni, den er selbst sein unerreichbares Vorbild nennt. Makâme bedeutet einen Ort, wo man sich aufhält und sich unterhält, dann eine Unterhaltung selbst, einen unterhaltenden Vortrag oder Aufsatz. Harîri war grammatisch und lexikalisch tief in seine Sprache eingedrungen und der Beweglichkeit seines Geistes gelang es, dem einförmigen Inhalt seiner Erzählungen eine oft überraschende Mannigfaltigkeit zu geben. Wir sehen funfzig Mal in verschiedenen Situationen den schlauen Abenteurer Ebu Seid von Serûg auftreten, der mit dem Schein der Dürftigkeit unter mannigfach wechselnden Masken an öffentlichen Orten erscheint, immer durch die Gewandtheit und den Witz seiner Reden die Aufmerksamkeit seiner Zuhörer gewinnt, von seinen Bewunderern beschenkt und zuletzt immer von dem Erzähler Hâreth Ben Hemmâm erkannt wird. Diese Makâmen, lose unter einander verknüpft, gewähren eine Reihe interessanter Ansichten des Arabischen Lebens, je nachdem wir den verschmitzten Serûger unter den Zelten der Beduinen oder in den Moscheen der Städte, bei den Sammelplätzen der Karawanen oder im wogenden Gedränge der Märkte antreffen. *)

---

*) S. die Verwandlungen des Ebu Seid u. s. w. in freier Nachbildung von F. Rückert. Thl. I. S. Stuttgart 1827. —

Die Türkische Poesie hat wenig Eigenthümliches; sie ist im Ganzen genommen ein Nachhall der Persischen und Arabischen. Nur Baki, der 1600 st. hat sich als invidueller Lyriker grossen Ruhm erworben. *)

Blicken wir auf die Orientalische Poesie zurück, so kann uns nicht entgehen, dass die wesentlichen Unterschiede in ihr durch China, Indien und durch den Monotheismus des vorderen Asiens bezeichnet sind, dass aber durch alle diese Differenzen ein gemeinsamer Geist hindurchgeht. In China erscheint die Poesie mehr nur als eine Verzierung aller Richtungen des Lebens; ohne Tiefe knüpft sie sich beschreibend, belehrend, lobend und tadelnd, durch interessirende Geschichten oder amüsirende Possen an die vorgefundene Wirklichkeit an und ist eigentlich nur eine oft ganz prosaische, wenn auch im Vers auftretende Zurückspiegelung derselben, wie das Chinesische Drama und die Chinesische Novelle vorzüglich beweisen. In Indien entwickelt sich die ganze Po-

Ibn Tophails „Naturmenschen" schliessen wir von unserer Geschichte aus, weil dieser „Roman" der philosophischen Literatur anheimfällt. Hat man doch früherhin auch die Makâmen einen Roman genannt.

*) S. Baki's, des grössten türkischen Lyrikers, Diwan. Zum erstenmal ganz verdeutscht von J. v. Hammer. 8. Wien 1825. — Weiteren Unterricht kann man finden in: „Latifi oder biographische Nachrichten von vorzüglichen türkischen Dichtern, nebst einer Blumenlese aus ihren Werken; aus dem Türkischen des Monka Abdul Latifi und des Aschik Hassan Tschelebi übersetzt von Thom. Chabert. Zürich 1808.

esie aus dem religiösen Mythus und aus dem Uebergang desselben zur geschichtlichen Sage. Diese epische Grundlage erhält sich bei ihr auch im Drama, obwohl dies, seiner inneren Tendenz nach, allmälig auch die Darstellung des gewöhnlichen Daseins in sich aufnimmt. Hier entfaltet sich nun aus der Erhabenheit der religiösen Weltanschauung eine sehr mannigfache Gestaltung der Poesie, eine kühn aufstrebende Phantasie, eine bezaubernd schöne Sprache. Aus der monotheistischen Religion geht eine Dichtung hervor, deren Stärke in der subjectiven Begeisterung und in der subjectiven Phantasie beruhet, indem der Dichter weder — wie in China — von dem Begriff der unmittelbaren Wirklichkeit ausgeht und sie in seiner metrischen und poetischen Diction nur zu potenziren sucht; noch — wie in Indien — von dem Begriff einer mächtigen, das Universum in sich fassenden und von einer unendlichen Fülle göttlicher und göttlich-menschlicher Individualitäten bewegten Mythologie, mit welcher das gegebene Dasein der wirklichen Welt in eine reizende Wechselwirkung tritt. Aber dieses subjective Pathos ist in den verschiedenen Kreisen des Monotheismus verschieden gebildet. In der Hebräischen Poesie tritt es ursprünglich rein lyrisch auf und geht erst gemach in die didaktische Reflexion über. In der Persischen Poesie erscheint noch die Gewalt des alten heroischen Lebens und treibt herrliche Blüthen einer ächt epischen Richtung hervor, welche sich erst nach Jahrhunderten in das berauschende und süsse Spiel der Mystik und Erotik verläuft. Die Abstraction des Monotheismus findet hier an den Elementen der alten Volkssage ein

bleibendes Gegengewicht. Die Diws oder bösen Geister, die Dschinnen oder Feen, der Greif Simurgh als ein Symbol des Gottes selbst, die Erinnerung an die grossen Könige und Helden des Landes, der Reichthum einer herrlichen Natur — das Alles verschlingt sich mit dem Glauben an die Einheit Gottes und an seinen Propheten auf die innigste Weise, gerade wie die Persische Sprache mit der Arabischen sich vermischt. Endlich die Arabische Poesie scheint den lyrischen und epischen Ton ganz in einander zu verflössen und vom Gefühl zur Anschauung; von der Erzählung zur Empfindung mit der unnachahmlichsten Leichtigkeit und ansprechendsten Sicherheit überzuspringen, welche poetische Gattung wir bei uns Romanze und Ballade zu nennen pflegen.

Das Gemeinsame dieser Poesieen besteht darin, dass in ihnen allen ein Kampf sichtbar ist zwischen dem, was dem Verstande als wirklicher Gegenstand vorliegt und zwischen einer Welt, die reines Product selbstthätiger Phantasie ist: das Resultat dieses Kampfes ist das Phantastische, indem man bald in dem gewöhnlichsten Dasein sich ergeht, bald über alle Schranken des Möglichen hinausgerissen wird; das Mährchen ist die Spitze dieser Richtung. Ferner ist durch die ganze Orientalische Poesie ein Mechanismus durchgreifend, der mit der höchsten Zähigkeit an ein und demselben Stoff kleben bleibt und sich mit einer formellen Variation desselben begnügt. Dieser Mangel an genialer Erfindung, dies stereotype Wiederholen ist oft erdrückend. Wir haben nur beiläufig die systematischen Wendepuncte des Chinesischen Romans, wir haben die vielen Reproductio-

nen des Indischen Epos, wir haben die unzähligen Bearbeitungen der Geschichten von Chosru und Schirin, von Leila und Medschnun, von Alexander dem Grossen, die Nachahmungen der grossen mystischen Gedichte, wie Dschelaleddins Mesnewi, oder der moralischen, wie Saadi's Rosenhain, andeuten können, weil wir uns der Heraushebung des Epoche Machenden zu befleissigen haben; es ist aber unglaublich, wie stationair der Orient in diesen Erneuungen derselben Objecte verweilt. Dies Mechanische der Grundanschauungen geht auch auf die Sprache über, welche die nämlichen Bilder mit leise verschobenen Combinationen, den nämlichen Rhythmus u. s. w. mit zarten Nüancen zu wiederholen nicht ermüdet. Dazu kommt, dass die Dichter, wenn sie irgend Bedeutung erlangen wollen, dem Hofleben sich anzuschliessen genöthigt sind, dass sie also von hier aus die meisten Impulse zu ihren Hervorbringungen empfangen und, um nicht unwürdig der königlichen Aufmerksamkeit zu erscheinen, den Herrscher und seine nächsten Diener mit Lob überströmen müssen; daher von China bis zur Türkei das panegyrische Gelegenheitsgedicht in einer unbeschreiblichen Fülle wuchert, allein unausbleiblich viel Leeres, Mattes, im Schwulst der Erhebung Widerliches mit sich führt. Endlich haftet aller Orientalischen Poesie dadurch eine eigenthümliche Trockenheit an, dass die Philosophie sich von der Kunst, auch nicht in Indien, zu reiner und gediegener Selbstständigkeit abgelöst hat, wie in Griechenland schon sehr früh diese Ausscheidung des Gedankens zu einer eigenen Sphäre sich in's Werk setzte. Daher hat der Orientalische Dichter durchweg

einen Hang zum Reflectiren und schlägt bei der geringsten Veranlassung in das Didaktische über; welche ungeniessbare Erzeugnisse, selbst bei den grossen Dichtern, daraus entstehen, haben wir öfter zu bemerken Gelegenheit gehabt; erinnern wir uns z. B. an Dschami's Iskendername.

Indem wir nun die Orientalische Poesie verlassen und zur Geschichte der antiken übergehen, müssen wir in der Behandlung einen anderen Weg einschlagen. Bei jener nämlich konnten wir nicht voraussetzen, dass der Leser mit dem Inhalt der Dichtungen vertraut wäre, eine Bekanntschaft, welche für die richtige Kenntniss einer Poesie wichtiger ist, als man oft glaubt. Wir mussten also, um diese Fremdheit einigermassen aufzuheben und dem Leser eine genauere Vorstellung zu schaffen, namentlich beim Epos, solche Auszüge mittheilen. Allein bei der Poesie der Griechen und Römer ist dies nicht nothwendig; hier ist der Leser durch eigene Lectüre mit dem Factischen des Stoffes hinlänglich und von Jugend auf bekannt, weshalb solche Angaben überflüssig werden und als Voraussetzungen anzuerkennen sind. Aus demselben Grunde bleiben auch die Notizen über Ausgaben und Uebersetzungen, welche wir vielen unserer Deutschen Leser bei dem Morgenlande willkommen glauben, von nun an fort, da wir diesen ganzen Apparat im literarischen Bewusstsein des Publicums ebenfalls als lebendig voraussetzen können. *)

---

*) Die Geschichte der classischen Poesie ist der Gegenstand so unzähliger, so gelehrter und fruchtbarer Untersuchungen gewesen, dass die Beschäftigung mit dieser kriti-

Die Griechische Poesie hat alle Gattungen der Dichtkunst mit einer so vollendeten Bsstimmtheit entwickelt, dass sie durch diese absolute Einheit des Inhaltes und der Form den Namen der classischen und plastischen vorzugsweise in Anspruch nimmt. Wir haben oben, S. 22, von der Indischen Poesie bemerkt, dass in ihr alle der Poesie wesentliche Formen auftreten; allein wir bemerkten auch, dass die Scheidung derselben noch nicht vollkommen, mehr schwankend und im Werden begriffen, besonders aber durch ein Vorherrschen des epischen Elementes charakterisirt sei. Im Griechischen gehen dagegen die verschiedenen Richtungen der Kunst mit der grössten Klarheit aus einander und die Epochen bestimmen

schen Literatur allein mehre Menschenleben zu füllen im Stande ist. Es ist für unseren Zweck, den allgemeinen Gang der Geschichte der Poesie darzustellen, unmöglich, in das Einzelne uns einzulassen. Nur solcher Schriften werden wir erwähnen, welche, vom Standpunct der Kunst aus, Entwicklungen sowohl einzelner Dichter als ganzer Perioden der Dichtkunst darbieten. Mögen die Philologen daher in unserer Behandlung kein vornehm - philosophisches oder ästhetisch - leichtsinniges Ignoriren ihrer Leistungen sehen; wir wissen am Besten, wie unendlich Vieles wir ihnen zu danken haben. Da nun aber unser Streben bei diesem ganzen Werk auf eine objective aus den besten uns zugänglichen Quellen geschöpfte Darstellung geht, so erklären wir hiermit, dass wir für die Griechische Poesie hauptsächlich den Gebrüdern Schlegel und für die Römische im Durchschnitt Bernhardy (Grundriss der Römischen Literatur, Halle 1830, 8, S. 158—254) zu folgen uns bemühet haben; denn, was man auch in materiellen Einzelheiten und in Betreff der Sprache gegen dies Werk einwenden möge, der Ruhm einer organischen und allseitigen, möglichst vorurtheilsfreien Entfaltung der Römischen Dichtkunst wird ihm nicht streitig gemacht werden können.

sich hier durchaus nach inneren Gegensätzen. Zuerst erhebt sich das Epos, auf dem sagenreichen, heiteteren und einfachen Boden eines ächten Volkslebens beruhend. So wie der Griechische Geist durch die Gestaltung der freien Verfassungen sich in sich selbst zurückwendet, wie er zur Empfindung seiner Eigenthümlichkeit gelangt, bricht die Lyrik hervor. Mit der durch den äusseren sowohl als inneren Kampf gebildeten Freiheit der Weltanschauung und Freiheit des individuellen Selbstbewusstseins erscheint das Drama, welches die Ausdehnung des Epischen in die Fülle der Begebenheiten und die intensive Vertiefung der Lyrik in die Mannigfaltigkeit der leidenschaftlichen Gefühle und Stimmungen zur schönsten Einheit in sich zusammenfasst. Hiermit ist die wahrhaft productive Bewegung der Griechischen Poesie beschlossen. Die folgende Periode zeigt sich als eine künstliche, nachahmende, gelehrte Poesie, in welcher die Virtuosität des Technischen den eigentlichen Trieb ausmacht; dies Alexandrinische Zeitalter ist dann nur noch von der Zeit gefolgt, wo die Kunst in einem zerrissenen und vielfach ausgehöhlten, durch sittliche Entartung verödeten Leben die Stellung empfing, den Geist auf Augenblicke das Schmerzliche und Leere seines Daseins vergessen zu machen. Sie wurde also das Vehikel der Unterhaltung. In Bezug auf die alte Kunst war die Fähigkeit zum vollen Genuss ihrer unsterblichen Werke untergegangen, weshalb Anthologieen die organische Einheit derselben für das zerstreute Bewusstsein zersplitterten. Das einzige Erzeugniss waren Geschichten, deren Erzählung durch Willkür der Phantasie theils die

Neugier zu spannen, theils das Gemüth durch angenehm vorgetragene Moral zu stärken suchten. In diesem conventionellen Epos, was am Bedürfniss der Gegenwart seinen Träger hatte, in diesen Romanen erlosch die Griechische Poesie. *)

*) Eine Darstellung der Geschichte der ganzen Griechischen Literatur hat Fr. v. Schlegel in der ersten und zweiten Vorlesung seiner Geschichte der alten und neuen Literatur gegeben. Da wir auf nichts Anderes Anspruch machen, als nur die Resultate von den Forschungen der beiden Schlegel, die an Umfang wie an innerem Gehalt bis jetzt unübertroffen und vom Standpunct der ästhetischen Kritik am consequentesten sind, als ein Ganzes darzustellen, so wollen wir hier eine Uebersicht der betreffenden Schriften einfügen, um in der Citation derselben nicht zu weitläufig werden zu müssen. Von Friedrich v. Schlegel gehören hieher vornehmlich die Studien des classischen Alterthums, in den sämmtlichen Werken Bd. III, IV u. V. Von diesen bemerken wir Bd. III: 1) Die Geschichte der epischen Dichtkunst der Griechen. Sie begreift folgende Abhandlungen in sich: Von den Orgien und Mysterien der orphischen Vorzeit und den verschiedenen Meinungen der Alten darüber; historische Andeutungen von dem frühesten Bildungszustande und der ältesten Dichtart der Hellenen; von dem epischen Gesange in der vorhomerischen und in der homerischen Zeit; Ansichten und Urtheile der Alten von den homerischen Gedichten; weitere Erörterung der Aristotelischen Grundsätze über die epische Dichtart; Kunsturtheil der späteren Kritiker von den homerischen Werken; Ansichten der Neueren von der Naturpoesie; von der Aechtheit und Diaskeuase der homerischen Gedichte; von der Hesiodischen Periode des epischen Zeitalters und von den Schulen der Homeriden; mittleres Epos. — 2) Bruchstücke zur Geschichte der lyrischen Dichtkunst: a) Ionischer Styl der lyrischen Kunst. b) Vorarbeiten zur Geschichte der verschiedenen Schulen und Epochen der lyrischen Dichtkunst bei den Hellenen: 1) Zur Geschichte und Charakteristik der Ionischen Schule; 2) Charakter der Aeolischen Schule; 3) Von der Dorischen Schule und dem Dorischen Styl in der Dichtkunst. Diese Abhandlung ist besonders dar-

Die epische Poesie ist die erste Blüthe der Griechischen Kunst; sie erschloss sich von selbst aus dem Heroenleben, welches in dem Trojanischen Kriege seinen Mittelpunct fand; alles Frühere im Epos erscheint als Fortschritt dazu, alles Spätere als Rück-

in musterhaft, wie sie aus den Elementen des Volkslebens heraus den eigenthümlichen Typus der Poesie entwickelt; denn die meisten Darstellungen der Literatur leiden an diesem Gebrechen, das Leben, die Geschichte eines Volkes nicht in lebendiger Einheit mit seinen literarischen Producten anschauen zu lassen. Sie sehen wohl instinctartig diese Nothwendigkeit ein, behandeln aber oft ganz in aller Breite erst die politische und religiöse Geschichte des Volkes und hintennach die Geschichte seiner Literatur, wogegen jene Basis offenbar nur insoweit in die Darstellung sich eindrängen darf, als die Gestaltung der Kunst, Philosophie u. s. w. unmittelbar dadurch gefördert wird; dies kann nur in allgemeinen Andeutungen geschehen; die specielle Ausführung dieser sogenannten einflussreichen Umstände muss auch den speciellen Bearbeitungen der Geschichte der Politik, des Rechtes, des Cultus u. s. f. überlassen bleiben. Denn obwohl in einem Volksleben Alles mit einander zusammenhängt, auch das Heterogenste in ihm mit einander in Berührung tritt und gegenseitige Wechselwirkung alle Richtungen durchkreuzt, so würde man doch nach diesem Princip in eine endlose Detaillirung gerathen und dem Princip wegen der Unerschöpflichkeit des Einzelnen dennoch nie ganz Genüge thun. Aus G. Chr. Fr. Mohnike's Geschichte der Literatur der Griechen und Römer, wovon der erste durch bibliographische Reichhaltigkeit und verständige Anordnung recht brauchbare Band, Greifswald 1813, 8, die Geschichte der Griech. Poesie bis zur Komödie enthält, kann man z. B. dem Zweck des Buches unbeschadet, Alles fortlassen, was darin mühsam aus verschiedenen Autoren über die Geschichte der Griechen vor jedem Abschnitt gesagt ist. — Bd. IV enthält 1) eine kurze, lichtvolle Abhandlung von den Schulen der Griechischen Poesie; 2) vom künstlerischen Werth der alten Griechischen Komödie, worin namentlich ihre Sittlichkeit vertheidigt wird; 3) über die alte

schritt von dieser Versammlung der edelsten Helden und ihren wundervollen Thaten. Allein schon vor dem Trojanischen Kriege existirte die Poesie. Aus der Homerischen Ilias und Odyssee selbst, welche diesem

---

Elegie, einige erotische Bruchstücke derselben und über das bukolische Idyll; 4) über die Darstellung der weiblichen Charaktere in den Griechischen Dichtern, ein, wie es scheint, viel zu wenig studirter und benutzter höchst lehrreicher Aufsatz. Die übrigen Abhandlungen dieses Bandes gehen uns nichts an. Der fünfte Bd. dagegen sucht S. 1—218 unter der Ueberschrift, über das Studium der Griechischen Poesie, den Unterschied der antiken und modernen Dichtkunst zu bestimmen und fliesst gleichsam über von den anregendsten und tiefsten Bemerkungen. — Von A. W. v. Schlegel gehören hieher die dritte bis siebente Vorlesung über dramatische Kunst und Literatur. — Als ein leichter von richtiger Einsicht durchdrungener Ueberblick ist hier noch zu nennen Jakobs Geschichte der Griechischen Poesie in den Charakteren der vornehmsten Dichter aller Nationen. Bd. I. St. 2. S. 255—341. Leipzig 1792. — Nicht unerwähnt kann ich hier die Darstellung des Griechischen Lebens lassen, welche Hegel im System der Wissenschaft, in dessen erstem Theil, die Phänomenologie des Geistes, Bamberg u. Würzburg 1807, 8, gegeben hat, weil sie, vom philosophischen Standpunct aus, das Tiefste ist, was ich wenigstens über Sitte, Kunst und Religion der Griechen je gelesen zu haben mich erinnere. Die betreffenden Abschnitte finden sich S. 332—421, die Sittlichkeit und S. 651—698, die Kunstreligion, und werden nicht ermangeln, auf die Betrachtung der Griechischen Kunst kräftig einzuwirken, je mehr das Vorurtheil gegen die Phänomenologie als gegen ein Buch mit sieben Siegeln verschwinden wird; ein Vorurtheil, welches nach meiner Erfahrung meist von solchen ausgeht, welche in diesem gediegensten und darum schwersten aller Hegelschen Werke nur geblättert, nur Stellen- und Seitenweis darin herumgelesen oder gar nur von dunklem Hörensagen einen verworrenen Begriff desselben sich zusammengeknetet haben. — Besondere Quellen werden wir, wie bisher, zwischendurch einfügen.

Stoff gewidmet sind, lässt sich das Dasein einer vorhomerischen Periode der schönen Kunst erweisen. Die Beziehungen auf andere Sänger, auf ältere Lieder, wie etwa von der allbesungenen Argo, die sehr häufigen, durch ihre Kürze nicht selten unverständlichen Anspielungen auf schon bekannte Sagen nicht zu erwähnen, so ist ja in der Homerischen Welt die Kunst der erzählenden Sänger schon ein bestimmtes Gewerbe, welches seinen Mann, so gut wie irgend ein anderes gemeinnütziges, auf Kosten der öffentlichen Gastfreiheit ernährt. Mit Bestimmtheit werden Phemios und Demodokos und von dem letzteren auch der dem Homeros selbst beigelegte, häufig wiederkehrende Zug der Blindheit erwähnt, der auf jene Abgezogenheit des in sich thätigen und sinnenden Geistes als eine natürliche Eigenschaft des dichterischen Gemüthes hindeutet, welche sich auch in der auffallenden Schweigsamkeit der Homerischen Sänger offenbart. In dem allmäligen Wachsthum des alten Hellenischen Epos darf man keine entschiedenen Abschnitte und eigentlichen Bildungsstufen vermuthen, als wenn es eine etwa härtere und gröbere von der des Homerischen ganz verschiedene Gestaltung gehabt hätte, womit jedoch nicht geleugnet ist, dass eine einzelne Begebenheit von grossem und allgemeinem Einfluss auch das Wachsthum des Epos auszeichnend begünstigen und beschleunigen konnte. Eine solche Begebenheit war der Trojanische Krieg als die erste gemeinschaftliche Unternehmung der Hellenen.

Dieser Stoff wurde bald für die epische Poesie Lieblingsgegenstand; eine Menge von Sängern dichtete ihn nach allen Seiten hin aus und diese Poesie

oder zehn Gesängen aber entfaltet sich erst das Ganze recht zu Einem grossen, allumfassenden, wundervollen Kampfgemälde. In der Odyssee aber ist die beseelende Idee der Wunderfahrt oder des Nostos in der ersten glänzenden Hälfte des Ganzen vorherrschend; in den späteren Gesängen nach der Rückkehr des Odysseus entschwindet sie wieder und das Gedicht geht über in ein beschränkteres häusliches Kampfgemälde und in die Scenen der Wiedererkennung. Doch kann man den Unterschied nicht blos auf eine Verschiedenheit des Inhaltes herabsetzen, da das Eigenthümliche der Homerischen Darstellung vorzüglich eben mit darin besteht, dass der darstellende Geist oder der Dichter nie für sich laut wird und hervortritt, sondern sich innigst an das Dargestellte anschmiegt, ganz in dasselbe verliert und Eins mit ihm wird, so dass sich der Stoff und die Gestaltung desselben hier noch gar nicht absondern lassen. Jene Trennung in zwei Hauptarten und verschiedene Formen des epischen Gesanges der Homerischen Zeit oder Schule ist auch so wenig zufällig als willkürlich, sondern eine natürliche Folge jener unbegrenzten Beweglichkeit und freien Lebendigkeit des alles schöne Sinnliche ergreifenden und bis zur sinnlichen Schönheit in sich bildenden und rein ausser sich darstellenden Kunstgeistes, welche die wesentlichen Eigenschaften des Homerischen Epos sind. Die rege Fülle der unbeschränkten Einbildungskraft wird sich entweder mehr zusammendrängen oder ausbreiten, mehr in die Höhe steigen oder in die Weite dehnen müssen, und nur in einem höchsten Gipfel, in einer äussersten Umgrenzung, Ruhe und einen festen Anhalt finden.

können. Die einfache Kunst des erzählenden Gesanges, wo das Dichtungsvermögen noch ganz im Stoff gebunden und in die Sage verloren ist, wird entweder auf eine höchste Steigerung gerichtet sein, in der Aristeia, dem Kampfgemälde Eines vor allen Andern im hellsten Glanz des Ruhmes hervorgehobenen Helden, wie des Achilleus; oder es wird in der Wunderfahrt, dem Nostos, die weiteste Ausbreitung suchen und sich in die reichste Fülle ergiessen. Es äussert sich aber nicht blos im Ganzen, sondern auch noch in den feinsten Nebenzweigen des göttlichen Gewächses, die gleiche Neigung, ein jegliches zu einer vollen Welt im Kleinen zu entfalten oder an der Spitze der untergeordneten Gestalten Eine vorstrahlend zu erheben. Das Ebenmaass der Schilderung ist durchgäng gleich vortrefflich, das kleinere Glied ist eben so gebauet nnd gebildet, wie das grössere, dass der Theil dem verkleinerten Ganzen und das Ganze dem vergrösserten Theil gleicht. Die fein gemischte Eigenthümlichkeit des Menelaos in der Ilias, dem es weder an Heldenmuth noch auch an Klugheit, aber an eignem Willen fehlt, ist für seinen Antheil an den Begebenheiten, welche die Flucht seiner nicht unedlen aber äusserst verführbaren Gattin nach sich zog, wie geschaffen und sehr zart gehalten. Die späte Heimkunft des Odysseus, die werdende Entschlossenheit des verständigen Telemachos wird durch eine an mehren Stellen im Vorüberflug angedeutete und durchschimmernde Vergleichung mit der frühen aber schrecklichen Rückkehr des Agamemnon und mit der kühnen Rache des Orestes bedeutsam hervorgehoben. Diese Gestalten durften nur ein Weniges zu laut aus

dem Hintergrund treten, so war die schöne Einheit des Ganzen gestört. Wie bewunderungswürdig ist die Behandlung einer so grossen Menge alter Sagen in der Nekyia! Nirgends findet sich hier todte Masse, blos mythische, nicht poetische Abschweifungen; aber auch nirgends Ueberfluss, wie es doch bei diesem Stoff so unvermeidlich war, wenn er von einer blos erfinderischen, glücklichen Natur ohne geübtes Gefühl für Schicklichkeit, Maass und Einheit ausgebildet worden war. Die Herrschaft dieses richtigen Kunstgefühls über eine so reiche Dichtung und Fülle der Dichtkraft, dieses nirgends zu viel noch zu wenig, verdient besonders beachtet zu werden.

Ein eigenthümlich Hellenischer Zug des Homeros ist besonders auch die Vollständigkeit seiner Ansicht der ganzen menschlichen Natur, welche im glücklichsten Ebenmaass, im vollkommenen Gleichgewicht, von der einseitigen Beschränkung einer abweichenden Anlage und von der Verkehrtheit künstlicher Missbildung gleichweit entfernt ist. Der Umfang seiner Dichtung ist so unbeschränkt, wie der Umfang der ganzen menschlichen Natur selbst. Die äussersten Enden der verschiedensten Richtungen, deren ursprüngliche Keime schon in der allgemeinen Menschennatur verborgen liegen, gesellen sich hier freundlich zu einander, wie im unbefangenen, kindlichen Spiel. Seine heitre und reine Darstellung vereinigt hinreissende Gewalt mit inniger Ruhe, die schärfste Bestimmtheit mit der weichsten Zartheit der Umrisse. In den Sitten seiner Helden sind Kraft und Anmuth im Gleichgewicht. Sie sind stark aber nicht roh, milde ohne schlaff zu sein, und geistreich

ohne Kälte. Achilleus, obgleich im Zorn furchtbarer wie ein kämpfender Löwe, kennt dennoch die Thränen des zärtlichen Schmerzes am treuen Busen einer liebenden Mutter; er zerstreut seine Einsamkeit durch die milde Lust süsser Gesänge. Mit einem rührenden Seufzer blickt er auf seinen eigenen Fehler zurück, auf das ungeheure Unheil, welches die starrsinnige Anmaassung eines stolzen Königs und der rasche Zorn eines jungen Helden veranlasst haben. Mit hinreissender Wehmuth weiht er die Locke an dem Grabe des geliebten Freundes. Im Arm eines ehrwürdigen Alten, des durch ihn unglücklichen Vaters seines verhassten Feindes, kann er in Thränen der Rührung zerfliessen. Nur ein vom Gefühl der inneren Harmonie und der sittlichen Schönheit beseelter Dichter konnte diese brennbare Reizbarkeit, diese furchtbare Schnellkraft wie eines jungen Löwen mit so viel Geist, Sitten, Gemüth vereinigen und verschmelzen. Selbst in der Schlacht, in dem Augenblick, wo ihn der Zorn so sehr fortreisst, dass er ungerührt durch das Flehen des Jünglings dem überwundenen Feinde die Brust durchbohrt, bleibt er menschlich, ja sogar liebenswürdig und versöhnt uns durch eine entzückend rührende Betrachtung. — Der Charakter des Diomedes ist ganz Griechisch; in seiner stillen Grösse, seiner bescheidenen Vollendung und dem inneren Gleichgewicht aller Kräfte spiegelt sich der ruhige Geist des Dichters selbst am hellsten und am reinsten. — Die Frauen erscheinen bei Homeros in einer weniger vortheilhaften Stellung und besonders die Göttinnen beleidigen nicht selten durch Rohheit und Gemeinheit unser sittliches Gefühl. Allein dies ist aus dem heroischen Leben

erklärbar, wo die Freundschaft der Männer höher stand, als die mehr auf den sinnlichen Genuss beschränkte Liebe der Weiber. Und doch finden sich sehr schöne weibliche Charakterschilderungen und Züge. Es ist wahr, Homers Heldinnen sind selten edel, doch, wenn sie es sind, wie Andromache, so sind sie dann um so mehr hinreissend. Eben weil ihr Wesen so ganz beschränkt und ihr Charakter sich selbst überlassen war, so ist auch der kleinste zarte oder schöne Zug, den wir hier finden, aus reiner Weiblichkeit entsprungen, wie namentlich bei der bezaubernden Nausikaa.

Die Homerischen Helden, wie den Dichter selbst, unterscheidet sehr merklich eine freiere Menschlichkeit von allen nichtgriechischen Heroen und Sagendichtern. In jeder bestimmten Lage, jeder einzelnen Gemüthsart strebt der Dichter, soviel nur der Zusammenhang verstattet, nach derjenigen sittlichen Schönheit, deren das kindliche Zeitalter unverdorbener Sinnlichkeit fähig ist. Sittliche Kraft und Fülle haben in Homers Dichtung das Uebergewicht; sittliche Einheit und Beharrlichkeit sind jedoch, wo sie sich bei ihm finden, kein selbstständiges Werk des Gemüthes, sondern nur ein glückliches Erzeugniss der bildenden Natur. Aber nicht gewaltige Stärke und sinnlicher Genuss allein weckte und fesselte sein Gemüth. Der bescheidne Reiz der stillen Häuslichkeit, vorzüglich in der Odyssee, die Anfänge des Bürgersinnes und die ersten Regungen schöner Geselligkeit sind nicht die kleinsten Vorzüge des Griechen.

Die Grundlage der epischen Sprache war in der Homerischen Periode die gewöhnliche Volkssprache

che; aus der wandernden Lebensart der heroischen Sänger musste eine dem ersten Anschein nach befremdliche Mischung der Mundarten mit Nothwendigkeit entstehen. Zwar entwickelten sich die vier gebildeten und durch bleibende Gedichte und Reden fest bestimmten Mundarten erst nach der Entstehung des Republicanismus und der lyrichen Kunst der Hellenen, und konnten sich nicht eher sondern, als bis die Eigenthümlichkeit der verschiedenen Hauptstämme in allen ihren Aeusserungen, in Verfassungen, Gesetzen, Sitten und Gebräuchen, in Spielen, Festen und Künsten, in der Sage und auch in der Sprache durchgängig bestimmt ward. Doch lässt sich nicht voraussetzen, zur Homerischen Zeit sei überall in Hellas gleich gesprochen worden und noch weniger, die reiche Homerische Sprache sei die abweichende Mundart eines kleinen Landstrichs; eben die Allgemeinheit der Mischung erzeugte allgemeine Verständlichkeit. Die besonderen Eigenthümlichkeiten der epischen Sprache bestehen mehr in der häufigen Anwendung und weiteren Ausführung allgemein gebräuchlicher Wendungen sinnlicher und kindlicher Menschen, als in ausschliesslich eigenen Bestimmungen, um welcher Aehnlichkeit und um ihres naturgemässen Charakters und Ursprungs willen die Sprache des Homerischen Epos uns ganz kunstlos erscheint. Durch den ausserordentlich grossen Reichthum an abweichenden Wortbildungen und verschiedenen Redearten, durch eine Menge kleiner zur Belebung und völligeren Nebenausbildung sehr angemessener, in andre Sprachen oft unübersetzbarer Worte, durch eine eigne, der Anhäufung der Beiwörter sehr günstige Wortstellung hat aber

auch die Hellenische Sprache für die epische Poesie beinah einzige und nie wieder ganz erreichte Vorzüge. Diese nebenausbildenden Beiwörter und Gleichnisse entsprechen der Fülle und Allgemeinheit des Epos sehr gut, denn höhere, ja die höchste Bildlichkeit des Ausdrucks ist ein wesentliches Bedürfniss der epischen Darstellung, welche die wunderbarsten Gestalten entfernter, loser und gleichsam luftiger hinzaubert, wenn sie Schein und Leben haben soll; da sie die Leidenschaften nicht so ergreift, wie die lyrische, noch die Gegenstände mit der unwiderstehlichen Gewalt des Drama in lebendiger Gegenwart als wirklich und nothwendig hinstellen kann.

Der Hexameter allein schien den Alten der unbestimmten Dauer des Epos angemessen; «dies habe» sagt Aristoteles, «die Natur selbst gelehrt und die Erfahrung bewährt. Das heroische Maass habe die grösste Beharrlichkeit, die vollkommenste Gleichmässigkeit und den stärksten Schwung.» Seine Bewegung ist weder steigend noch sinkend, weder überspringend noch fliessend, weder männlich noch weiblich, weder gebunden noch zügellos. Eben so unbestimmt, wie seine Richtung, ist auch sein Verhältniss der Kraft und Schnelligkeit. Sein Gesetz fordert nur sinnliche Eintheilung und Ordnung der rhythmischen Massen, vollkommne Gleichheit der Theile und klare Andeutung der Einschnitte. Er hat die Freiheit, von der raschesten Leichtigkeit bis zur langsamsten Schwere zwischen den verschiedensten Mischungen von Kraft und Schnelligkeit zu wechseln. Er allein weiss sich daher, wie die epische Dichtart selbst, allen Gegenständen anzuschmiegen und seine Mannigfaltigkeit wird

durch die Vielheit der in ihm möglichen Abschnitte noch vermehrt.*)

Alle auf solche Weise dem epischen Gesang in dieser und der folgenden Periode sich widmenden Dichter wurden **Homeriden** genannt. Einer der berühmtesten unter ihnen war Kynäthos aus Chios, ein Zeitgenosse des Pindaros. Der Sitte gemäss dichteten sie zum Behuf ihrer Recitationen Vorgesänge, *προοίμια* und ausserdem epische Gesänge, von denen unter dem Namen **Hymnen** drei und dreissig noch bis auf uns gekommen sind. Während so mancher Umwandlung der epischen Kunst erhielt sich in dieser Masse von Sängern, welche durch ihre Beharrlichkeit bei der alten Weise, durch ihren hohen Ursprung und

*) S. Fr. Schlegel a. a. O. Bd. III. S. 58, 63, 77, Bd. V. S. 106, Bd. III. S. 189, Bd. IV. S. 69, Bd. III. S. 134 ff. Vortreffliche Bemerkungen über die Homerische Darstellung s. auch in den Kritischen Schriften v. A. W. v. Schlegel, Berlin 1828, Bd. I. S. 34 ff. und S. 74 ff. bei Gelegenheit der Kritik von Göthe's Herrmann und Dorothea und von Voss Uebersetzung des Homer. — Die Homerischen Gedichte wurden ursprünglich auf den Kleinasiatischen Küsten und Inseln gesungen, bis endlich Lykurgos im neunten Jh. v. Chr. mehre Stücke, die er auf seinen Reisen gehört hatte, im Gedächtniss mit nach Haus brachte. Zu Solons Zeit waren sie in Athen bekannt; er erwarb sich das Verdienst, dass er bei dem Vorsingen der Rhapsoden (*παρὰ τὸ ῥάπτειν ᾠδὴν*) mehr auf Ordnung drang, die der Zeit und dem Inhalt nach nächsten Rhapsodieen auch nach einander, *ἐξ ὑποβολῆς, ἐξ ὑπολήψεως*, zu singen. Pisistratos und seine Söhne, besonders Hipparchos, sammelten die mannigfaltigen Rhapsodieen, liessen sie aufzeichnen und durch kundige Männer aneinanderreihen. Diese gelten für die ersten Ordner, Diaskeuasten (von *διασκευάζω*, ich bereite, ordne an) des Ganzen und müssen von den späteren Kritikern, den Chorizonten (von *χορίζω*, ich sondere) unterschieden werden, welche das Gesam-

durch ihre stätige Fortsetzung vor allen den Namen einer Schule verdient, der ächte Geist und Laut der Homerischen Poesie noch am reinsten. Doch unterscheidet sich von dieser die Homeridische nicht blos durch mindere Schönheit und Kraft, sondern vorzüglich auch durch das Enge und Einseitige der ganzen Darstellung. Der Homeridische Hymnos ist freilich auch eine Aristeia, nur mit dem Unterschied, dass der, dessen Herrlichkeit hier erzählend besungen wird, nicht ein Held, sondern ein Gott ist. Aber auch die Beschränkung auf Einen ist viel ausschliesslicher. Selbst wo sich die Darstellung am meisten ausbreitet, wird doch nur die Eigenthümlichkeit dieses Einen entwickelt, meistens in blos allgemeinen Zügen entworfen, welche die erzählte Geschichte nur als ausführlicheres Beispiel begleiten und erläutern soll.

melte genauer untersuchten und nicht selten wieder trennten. Vor dem Zeitalter der Alexandrinischen Kritiker werden schon acht verschiedene Recensionen der Homerischen Gesänge erwähnt, von welchen zwei nach ihren Verfassern und sechs nach Ländern und Städten benannt sind. Die beiden ersten sind die Recension des Antimachos von Kolophon und die des Aristoteles unter dem Namen ἡ ἐκ τοῦ νάρθηκος ἔκδοσις bekannte. Ein fester Homerischer Text bildete sich erst in dem Alexandrinischen Zeitalter; der eine der Alexandrinischen Kritiker, Aristarchos aus Samothrake, 170 v. Chr., theilte auch wahrscheinlich die beiden grossen Gedichte nach der Zahl der Buchstaben des Griechischen Alphabets in vier und zwanzig Gesänge. S. Mohnike's Geschichte der Litteratur der Griechen S. 165 ff. — Wie der ganze Begriff von der Production und Existenz des Homerischen Epos durch Wolfs scharfsinnige Prolegomena sich völlig umgebildet hat, ist zu bekannt, als dass es hier weiter auseinanderzusetzen nothwendig wäre. Vgl. Fr. Schlegels Urtheil über Wolf a. a. O. III. S. 176 ff.

Die Nebengestalten stehen bedeutungslos da oder können sich doch in dem engen Raume nicht regen und zeigen, nur die Hauptgestalt durch einen Gegensatz erhellen; nicht zu erwähnen, dass sich überall unpoetische Nebenabsichten und oft örtliche Beziehungen offenbaren.

Ist es die eigentliche Bestimmung und Natur des Homeridischen Hymnos, den besungenen Gott und sein vorgezogenes Land, seine Verehrer und Diener auf's herrlichste zu loben und zu preisen, so verdient der Hymnos auf den Delischen Apollon vor allen den Kranz, dessen höheres Alterthum, ungeachtet er von der Homerischen Poesie an Gestalt, Farbe und Art immer noch durch eine merkliche Kluft geschieden ist, durch ihn selbst offenbar, das Zeugniss seiner Aechtheit durch Thukydides kaum bedarf. Alles wird darin verherrlicht: die göttlichen Mutterfreuden und Mutterleiden der hehren Leto; die Furchtbarkeit des überall schön besungenen Apollon unter den Göttern und seine weitverbreitete Herrschaft auf der Erde; der verdiente Vorzug der lebend gedichteten und redend eingeführten Delos; die Ionier, die sich da mit ihren Kindern und ehrsamen Frauen versammeln, Kampfspiele im Tanzen und Singen zu halten; die Delischen Frauen, die, nachdem sie den Apollon, die Leto und Artemis besungen, durch Gesang von alten Helden und Frauen der Vorzeit alle Stämme der Menschen bezaubern und die Stimme eines jeden auf's täuschendste nachzuahmen wissen; und der alte blinde Sänger von Chios selbst, den jene Frauen dem fragenden Fremden als den herrlichsten aller Dichter nennen sollen, wofür er ihren

Ruhm so weit zu verbreiten gelobt, als er auf der Erde nach volkreichen Städten wandern wird. — Der zweite Hymnos auf den Pythischen Apollon, der V. 179 als zweiter Theil an den ersten sich anschliesst, will nur den Ursprung heiliger Stiftungen, Gebäude, Namen und Gewohnheiten erzählend erklären. — Der reizende Hymnos auf die Aphrodite sucht den Stamm des Aeneas zu verherrlichen, warnt die Lieblinge der Göttinnen vor Uebermuth und Unvorsicht bei ihrem gefährlichen Glück und lehrt gelegentlich, nicht eben an den schicklichsten Stellen, wie viele Arten der Nymphen es gebe, wie ihr Geschick sei und ihre Lebensart. — Dem vom Geist der schönsten Mutterliebe durchweg beseelten Hymnos auf Demeter gibt die Mischung von heiligem Schwung und priesterlichem Ernst mit der Homerischen Bedeutsamkeit, schön gemässigten Haltung und frischen, leichten Sinnlichkeit, eine geheimnissvolle Anmuth, welche einer Dichtung vom Ursprung der alten Eleusinischen Mysterien wohl ansteht. — Der geistvolle Muthwillen des neugeborenen Gottes in dem eben so zarten als tiefen Hymnos auf Hermes, dem kecksten und eigenthümlichsten aller Homeridischen Gesänge, das Lachen des Vater Zeus über die geschickten Lügen des wunderbaren Kindes und Apollons fast begeistertes Bewundern seiner listigen Künste, lassen das Gefühl durchschimmern, dass die erfinderische Kunst, die sich selbst in diesem Hymnos mit Freude und Lächeln in ihrem Innern zu bespiegeln scheint, Alles dürfe und ihre hohe Würde und Heiligkeit dennoch nie verlieren könne; aber der Scherz ist hier ohne jambischen Stachel, ohne mystische Bedeutung und ohne

dithyrambische Trunkenheit. Er ist besonnener, gleich der Begeisterung des epischen Sängers, und die Schalkheit selbst blickt mit kindlichen Augen offen und unschuldig um sich. — In den beiden zuletzt erwähnten Hymnen offenbart sich ein Hang, Alles befriedigend aufzulösen, voll zu schliessen und das Gedicht dadurch zu einem Ganzen zu runden.

Ausser dem Bedürfniss, durch einen herkömmlichen Anfang und in seiner Kürze mannigfach wechselnden Vorgesang, Geist und Ohr des Hörers erst anzuregen und zum Genuss des längeren Hauptgesanges zu stimmen, konnte auch dieser Hang zur schärferen Begrenzung des Epischen dazu beitragen, dass sich aus der frommen Meinung, man müsse Alles von den Göttern empfangen, die Homeridische Künstlersitte bildete, kleine Hymnen zu epischen Vorreden zu gebrauchen, welche bald nur eine allgemeine Anrufung oder ein schmeichelndes Lob, bald auch eine bestimmtere Bitte enthalten, oft sogar das Herkommen dieser oder jenen Gottheit kurz erzählen, den Segen, welchen sie vorzüglich ihren Günstlingen verleiht, verherrlichen, ihre Eigenthümlichkeit und Lebensart in wenigen bedeutenden Zügen mit Sinn und Geist darstellen, wie in dem auf den Pan, oder auch durch ein einzelnes ausgeführtes Beispiel erläutern, wie in dem längeren auf den Dionysos.

Aber nicht blos die Göttersage war Stoff für die Gesänge der Homeriden. Auch auf die Erscheinungen, Eigenthümlichkeiten und Verhältnisse des gemeinen bürgerlichen Lebens wandten sie die Darstellungsart des alten Epos an, und eben diese absichtliche und willkürliche Verschiedenartigkeit des Inhaltes und

des Ausdrucks gibt mancher Homeridischen Kleinigkeit, welche nichts als ein gelegentliches Wort enthält, einen eigenen Reiz und Laune, dessen selbst das lustige kleine Bettlerbild, Eiresione (H. XV), nicht ermangelt. — Eben dahin geht auch die Batrachomyomachie, und obgleich das Salz darin sehr dünne gestreut ist, so enthält doch das Epüllion einige recht drollige Stellen, Züge und Einfälle: wie der ausgemalte Uebermuth der Maus, welche den Krieg veranlasst; die Klagen der Athene vor dem Vater der Götter, dass die Mäuse ihr den Mantel gefressen, den sie auf Borg gewebt und nun komme der Schneider und fordre die Zinsen; und wie die Mäuse, nachdem der flammende Donner des Kroniden, mit welchem er den grossen Enkelados und der Giganten wilde Stämme getödtet, sie nicht gehindert hat, plötzlich die Flucht zu ergreifen, da die vielnamigen Krebse anrücken und sie in die Schwänze beissen. — Das schönste, reichhaltigste und älteste Homeridische Gedicht dieser Gattung, dessen Verlust wir nur bedauern können, war wohl der Margites, worin der Held, welcher dem Werke den Namen gegeben, so bezeichnet wird:

> Nicht zum Gräber machten die Götter ihn, auch nicht zum Pflüger,
> Nicht zu etwas verständig, in jeglichem war er ein Stümper.

Aristophanes, Platon und Aristoteles (der im viert. Cap. der Poetik in ihm die frühesten Keime der komischen Kunst findet) offenbaren durch ihre bedeutenden Anführungen und Anspielungen ihr Gefühl von dem hohen dichterischen Werth und Alter des

Margites. Zeno erläuterte ihn wie die Ilias und Odyssee, und Kallimachos, der Sinn hatte für epischen Scherz und Witz, bewunderte und liebte ihn ganz vorzüglich. *)

Die dem Homerischen und Homeridischen Gesang zunächst stehende Bildung des Epos ist die Hesiodische. Hesiodos, im neunten Jahrhundert v. Chr., soll zu Kuma in Aeolis geboren und von hier nach Askra in Böotien gegangen sein. Unter seinem Namen besitzen wir ein Gedicht: Werke und Tage; sodann eine Theogonie und ein Fragment, der Schild des Herakles, aus den Eöen. Diese machten wahrscheinlich das vierte Buch des Katalogs der Weiber aus, eines Gedichtes in fünf Büchern, welches vielleicht mit einer dem Hesiodos beigelegten ebenfalls verlorenen Herogonie dasselbe ist. Sieht man auf die ganze Ansicht des Lebens der Menschen und der Götter, auf den dürftigen und verworrenen Geist der immer ernsten oft trockenen und oft wilden Hesiodischen Darstellungsart, welche nie blos darstellen, sich selbst geniessen und geniessen lassen, sondern bald auch ohne alle Erzählung nur lehren und ohne Entwicklung und Ausführung sammeln will: so ercheint die Hesiodische Periode der epischen Poesie gegen die Homerische wie eine neue Welt. Aber die Weise der Ueberlieferung und Sammlung war auch bei diesen alten Gesängen eben dieselbe, wie bei den Homerischen. Dass den „Werken und Tagen" der Zeit nach bei weitem die erste Stelle gebühre, bezeugt nicht nur die Sage, wel-

*) S. Fr. Schlegel a. a. O. III. S. 217—223.

che Pausanias bei den am Helikon wohnenden Böoten fand, dass sie das einzig ächte Gedicht vom Hesiodos seien; auch der Sinn fühlt gewissermassen dies Alterthum. Es ist als sähe man den noch kindlichen Geist der Menschheit in der engen Beschränkung seiner Arbeit und seines Eigenthums am kleinen Heerde mit häuslicher Geschäftigkeit wirken, sich regen und entwickeln und mit Recht blieb Hesiodos bis in die spätesten Zeiten das verehrte Haupt und der gepriesene Vater aller natürlichen oder auch künstlichen ländlichen Lehrgesänge. Das Erhabene der Darstellung liegt in den alten Gedanken, nicht in ihr als solcher; ihre eigenthümlichen Vorzüge sind nur gebildetere Feinheit, ein bescheidener Reiz und jene, nach dem Sinn der Alten, bei ihm sichtbare Anmuth. Die Hesiodische Darstellung und Sprache ist kälter und matter, aber fester und dichter, als die der Homerischen Poesie und der Gedanke überwiegt darin weit mehr die Dichtung, obgleich sich beide, wenn auch nicht eigentlich verschmelzen, doch zusammengewachsen freundlich umschlingen. Gerade dies Verhältniss der Begriffe und der Bilder stimmt recht eigentlich zu jener Gattung sinnbildlicher Erzählungen von menschenähnlich handelnden und redenden Thieren, welche nur zur Hälfte der Poesie angehört; des Hesiodos Werke und Tage enthalten in der Fabel vom Habicht und der Nachtigall in sehr merkwürdiges Beispiel dieser Gattung, welche bei den Griechen Ainos hiess, weshalb ihn Quinctilianus als deren ersten Urheber betrachtet. So könnte man ihn auch den Vater der Sprichwörter nennen, die er besonders liebt und absichtlich gebraucht; seine Ge-

danken streben fast überall nach einer solchen den natürlichen Sittengesetzen und altväterlichen Klugheitsvorschriften des häuslichen Herkommens eigenthümlichen Gestalt und Farbe.

Die Hesiodische Theogonie stellt uns vor allem zum Anfang das Chaos auf, aus welchem sie die durch ihre gemeinsame Abstammung verwandten ewigen Naturen ursprünglich ableitet und dieses Chaos ist auch der poetische Geist und Quell derselben und ungeheuer, wie der Dichter dieser Zeugungs- und Kriegsgeschichte aller Götter, der alten und der neuen, Jedes so gern nennt, sind auch die unzusammenhängenden Gestalten seiner gährenden Einbildung. Eben darin, dass die nichts schonende noch scheuende doch ernste Wildheit der Dichtung, die auch das Grässlichste nicht vermeidet, so voll gedacht und wie dem Tiefsten entquollen, so ganz und roh ausgeführt ist, liegt eine gewisse Grösse; und in der Theogonie scheinen sich die Riesengestalten zuerst zu regen, die sich späterhin zu der furchtbaren Schönheit des alten Styls der tragischen Kunst ausbilden sollten.

Roh und übertrieben ist der Schild des Herakles auch, aber leer, flach und ohne Eigenthümliches, bis auf einige ekelhafte Bilder von den Keren und der Achlys. Das ganze Gedicht, welches der Grammatiker Aristophanes nicht für Hesiodisch hielt, ist nur ein Beispiel des dürftigen Ueberflusses in der epischen Darstellungsart. Durch dies Epos, wenn man es so nennen darf, wo die rohen Stücke, eine Hochzeit, die nachahmende Beschreibung eines Schildes und ein Kampf so ganz grob wie aneinandergenäht sind, ohne alle Spur von einem Bestreben, sie zu

einem Ganzen zu ründen und zu verarbeiten, scheint die merkwürdige Sage, Hesiodos sei der erste Rhapsode oder Liederflicker gewesen, est ihren vollen Sinn zu erhalten. Doch ist das Gedicht in der wesentlichsten Eigenschaft der Hesiodischen Theogonie ähnlich gebaut und gebildet; denn diese zerfällt eigentlich in Theogonie und Titanomachie und so beginnt der Schild des Herakles mit der ausführlichen Erzählung von der seltsamen Zeugung desselben und eilt dann über alles andere weg zur Beschreibung eines wilden Kampfes göttlicher und gottähnlicher Streiter. *)

Auf die alten Pelasgischen Helden und ehernen Kriegerstämme, die noch ruhmlos die dunkle Urzeit erfüllen und den alten Göttern entsprechen, folgten die neuen Heroen der im jugendlichen Dichterglanz hellstrahlenden Aeolidenzeit, welche mit den neuen Göttern innigst verwebt sind. Die spätere Entartung des Heroengeschlechtes als Uebergangsstufe zu der republicanischen Zeit hat Hesiodos wohl erfasst und oft berührt. Im Allgemeinen stellt uns die Sage diese Entartung besonders in den Frevelthaten und grauenvollen Schicksalen einiger fremden Herrscherstämme dar, die mit dem Geschlecht der Aeoliden nur verwandter

*) S. Fr. Schlegel a. a. O. Bd. III. S. 202—216. Vgl. auch Manso in dem Artikel Hesiod in den Charakteren der vornehmsten Dichter Bd. III. St. 1. 1794, S. 49 — 94. Hier ist besonders der Inhalt der Werke und Tage, S. 54—57, in einer leichten Uebersicht zweckmässig angegeben, sodass man den kunstlosen Uebergang einsieht, der von den moralisch-politischen Lehren zu den ökonomischen statt findet, welche Hesiodos seinem Bruder Perses ertheilt.

entfernt waren, wie die Atriden und das Haus des Lajos. Andre, wie Theseus, bilden den Uebergang zur historischen Zeit als Ahnherren der späteren geschichtlichen Königsstämme. Vorzüglich aber bilden die Herakliden die letzte Epoche der Heldenzeit, wo Alles schon einen anderen mehr geschichtlichen oder geistig bedeutsamen Charakter annimmt. Viele der älteren Aeolidenreiche und Heldenstämme treten nun in den Hintergrund zurück und finden durch den Herakles selbst als Wiederhersteller und Rächer der heroischen Gerechtigkeit ihren Untergang. Diesen Uebertritt des Epischen in das Historische stellt diejenige Entwicklung der epischen Poesie dar, welche unter dem Namen der cyklischen bekannt ist und zwischen dem bisher betrachteten wahrhaften Epos und den Anfängen der Geschichtschreibung in den Ionischen Mythographen und Logographen mitten inne steht. *)

Von den cyklischen Epikern besitzen wir nur wenige Fragmente und sparsame Notizen bei den späteren Grammatikern und Scholiasten. Wir sind daher nicht nur über das Alter der Dichter, sondern auch über die ihnen zugeschriebenen Werke sehr im Dunkeln und der in der neueren Zeit eingeschlagene Weg, an die Stammsagen und deren Verzweigungen festzuhalten, scheint noch am meisten ein sicheres Resultat zu begünstigen. Die Zahl dieser Dichter ist sehr gross; die Alten erwähnen einen Trojanischen Krieg von Syagros; eine Eroberung Oechalia's von Kreo-

*) S. F. Schlegel III, 212. und Fr. Creuzer, über die historische Kunst der Griechen, S. 25 ff. und S. 59 ff.

phylos aus Samos; einen Gesang auf den Dorischen König und Freund des Herakles, Aigimios, von Kerkops aus Miletos; eine Naupaktika von Karkinos aus Naupaktos; eilf Kyprische Gesänge, welche die Hochzeit des Peleus und der Thetis bis zum Anfang der Ilias schilderten, von Stasinos aus Kypros; eine kleine Ilias und ein Gedicht über Ilions Zerstörung von dem Lesbier Lesches; ein ähnliches von Stesichoros aus dem Sikelischen Himera; eine Argonautika und Herakleia von Herodotos aus Herakleia in Pontos; eine Telegonie von Eugammon in Kyrene; und noch viel andere. Diese unter dem Namen des epischen Kreises so berühmte Sammlung von alten Dichtern ward jedoch nicht sowohl wegen der poetischen Schönheit, als wegen der historischen Folge der darin erzählten Begebenheiten von der Umarmung des Himmels und der Erde bis zur Ermordung des Odyseus durch seinen Sohn Telegonos geschätzt; und diejenigen auch unter den cyklischen mitgenannten Gedichte, welche sich, wie das Kyprische Epos von Stasinos (oder Dikäogenes?), wie die Aethiopis von Arktinos, welche die Thaten des Memnon feierte, und die kleine Ilias von Lesches, an die Homerische Ilias im Zusammenhang der Geschichte und nach der Zeitfolge der Sage anschlossen, scheinen den ähnlichen Zweck gehabt zu haben, die Ilias historisch zu ergänzen und gleichsam cyklisch zu erweitern.

Je mehr die Sänger dieser historischen Periode auch in der Heldensage, wie schon Hesiodos in der Göttersage, nur Genealogen waren, wie Asios, je örtlicher ihr Inhalt, je näher der helleren Geschichte,

oder je verwebter mit mährchenhafter Erdkunde späterer Zeit, wie die dem Aristeas beigelegten Arimaspischen Gesänge, je mehr näherten sie sich den Ionischen Mythographen, unter denen auch noch Herodotos, ein Rhapsode in Prosa, seinen Gegenstand mit einer episodischen Fülle von Mythen cyklisch erweitert. Doch darf man nicht denken, dass der in diesem Zeitalter überwiegende historische Geist und Zweck der epischen Poesie ihren dichterischen Werth und ihre künstlerische Ausbildung völlig verdrängt habe. Ein Epos dieser Art, die Epigonen, konnte ein Kenner für Homerisch halten und Pausanias nach der Ilias und Odyssee am meisten schätzen. Peisandros aber, aus Kamiros in Rhodos, welcher (in der drei und dreissigsten Olympiade) der erste unter den alten Dichtkünstlern den Sohn des Zeus, den rüstigen Löwenbändiger, vollständig besungen und die Arbeiten, die er durchkämpfte, beschrieben hatte, verdiente und erhielt durch die Aufnahme unter die Classiker den Vorzug vor seinen Zeitgenossen. Es lässt sich begreifen, dass unter allen cyklischen Gesängen gerade ein biographisches Epos das wichtigste und würdigste Kunstwerk und dass unter allen Lebensgeschichten von Helden die des Herakles für die Poesie am günstigsten war. Der Geist des Zeitalters und der geringere Umfang des Gedichts dürften vermuthen lassen, Peisandros habe den Faden der Geschichte ohne Homerische Fülle von Episoden streng verfolgt. — Panyasis, der zweite nachhesiodische Classiker der epischen Kunst, ward von einigen Kritikern gleich nach Homeros gestellt. Er besang in vierzehn Büchern ebenfalls die Thaten des Herakles. Sein Zeit-

alter ist zweifelhaft. *) — Antimachos von Kolophon, der späteste unter den epischen Classikern, ein Schüler des Panyasis und älterer Zeitgenosse des Platon, verdrängte den zu seiner Zeit berühmtern Chörilos, welcher die Persischen Kriege besang, aus der Zahl der auserwählten Dichter und die Kritiker stimmten meistens überein, ihm den zweiten Platz anzuweisen. Der Kaiser Hadrianus, der das Gelehrte, Dunkle und Schwere liebte, zog ihn sogar dem Homeros vor. Proklos führt ihn als ein Beispiel des künstlichen und des aus göttlicher Eingebung und Begeisterung entspringenden entgegengesetzten Erhabenen an, welches viele Mittel und Vorkehrungen brauche, einen grossen Anlauf nehme und sich meistens uneigentlicher Bilder bediene. Auch war Antimachos ein Gelehrter, Schüler des Stesimbrotos und einer der ersten Kritiker der Homerischen Poesie, der mit Verachtung der Menge nur nach dem Beifall der Kenner strebte. Sein anerkannter Schwulst könnte die Vermuthung erregen, er sei in der Thebais, deren Inhalt ein Lieblingsgegenstand der Tragiker war, seinen Vorbildern über die Grenzen der epischen Dichtart gefolgt. Durch die Art der Anordnung übertraf ihn Panyasis, stand ihm aber im Aus-

*) Fr. Schlegel a. a. O. Bd. III. S. 225 — 230. Er stellt S. 228 ff. von Panyasis sehr scharfsinnig die Vermuthung auf, dass wir von seiner Herakleia bei dem Theokritos und den anderen Bukolikern noch Fragmente erhalten hätten und bemerkend, dass in diesen trefflichen Darstellungen das Schwere der Aufgabe eben so sehr, als die Kraft der Ueberwindung hervorgehoben sei, äussert er sogar, ob nicht der Athlos überhaupt eine bestimmte poetische Gattung gewesen sei?

druck nach; und die oft erwähnte Weitläufigkeit und Ausbreitung des Antimachos scheint dem in den Bruchstücken der Herakleia (bei Theokritos) sichtbaren Hange, sich in wenige mehr hohe als weite Massen dicht und fest zusammenzudrängen, gerade entgegengesetzt zu sein. — Wenn gleich die drei spätern Classiker der epischen Kunst sich über die zum Sprichwort gewordene Gemeinheit der cyklischen Poesie erhoben, nicht bei dem Ungeheuern des Hesiodischen Styls stehen blieben, sondern sich der Schönheit der Homerischen Poesie wieder zu nähern suchten: so zeigen doch alle Bruchstücke, Nachrichten und Spuren zur Genüge, in wie geringem Maasse ihnen dies gelungen sei. Auch die Kindheit hat ihre Blüthe, welche der Mann, wenn die Zeit einmal vorüber ist, nicht wieder erkünsteln kann. Die Wahl eines Stoffs aus der Zeitgeschichte, wie die, wodurch Chörilos Beifall fand und welche der ursprünglichen, in die Tiefe der Volkssage eingewachsenen Natur des Hellenischen Epos so ganz widerspricht, ist ein eben so unzweideutiges Zeichen vom gänzlichen Verfall der epischen Kunst, als Chäremons Kentauros, eine aus allen metrischen Weisen äusserst unschicklich gemischte prosaische Rhapsodie; oder der Mangel an heroischer Hoheit der dargestellten Menschennaturen, welche nach dem Aristoteles in einem gewissen Kleophon nur gemein und den gewöhnlichen gleich, in der Delias des Nikochares aber noch unter dem Maass des wirklichen Lebens waren. War die Behandlung eines niedrigen Stoffs in dem letzten Dichter auch absichtlich und zweckmässig, indem sein Werk zu der parodischen Gattung gehörte, so war doch

die Ausbildung dieser Abart selbst kein vortheilhaftes Zeichen für den Zustand der Kunst: Denn wenn es nicht etwa zugleich didaktisch ist, wie die philosophischen Sillen des Skeptikers Timon, oder wie die Küchenlehre des Archestratos, welcher scherzweise ein Esskünstler, ein Hesiodos, ein Theognis der Schwelger genannt wird: so bleibt das rein parodische Epos eine dürftige Spielerei, auf welche die Kunst nur, nachdem sie sich schon erschöpft und überlebt hatte, verfallen konnte. *)

Der wirklich epische Ton verklang in diesen Dichtungen, deren historischer Tendenz die genealogische schon zur Reflexion geneigte Manier des Hesiodos und die heitere Weltanschauung des Homerischen Epos voraufgingen. In diesen drei Momenten ist eigentlich die epische Kunst der Griechen vollendet. Alles Spätere ist nur ein gemachter Nachhall dieser primitiven Entwicklung. Der Form nach knüpft sich an das Epos noch die didaktische Poesie an, welche auf ähnliche Weise von seiner allseitigen Grundlage den Uebergang in die Philosophie macht, wie das cyklische Epos in die Historie. Nur, weil ein wirklich dichterischer Geist in diesen interessanten Producten herrscht, erwähnen wir derselben hier; sonst müssen wir ihre genauere Betrachtung gänzlich an die Geschichte der Religion und Philosophie verweisen. — An die Denkart und Dichtart der Hesiodischen Theogonie konnte sich leicht die mystische Poesie der Priester und Orphiker anschliessen,

*) S. Fr. Schlegel III. S. 231—235. Auf die parodische Poesie und deren positiven Werth werden wir unten noch zurückkommen.

in welcher die Lehre von der Würde und Heiligkeit des Lebens, und von der Einheit der in unendlich vielen Gestalten geheimnissvoll erscheinenden Urkraft, die Alles zeuge und Alles nähre, eben so sehr ausgebildet wurde, wie in der gnomischen Poesie (von welcher wir unten bei der Entwicklung der Elegie handeln werden) die von der Nothwendigkeit der Beschränkung und dem Werth einer weisen Mässigung, welche mit jener zusammengenommen die Grundlagen der älteren noch ganz kunstlosen Hellenischen Philosophie bildete. Der Enthusiasmus in einigen der längeren Orphischen Bruchstücke aus mystischen Lehrgedichten vereinigt dichterische Kraft und Kühnheit mit priesterlicher Salbung und Würde. Auch in den Hymnen äussert sich ein begeistertes Ahnen der Unendlichkeit der angebeteten Götter und der lebendigen Einheit der Natur; aber dargestellt wird dieses Gefühl eben so wenig, als die Beinamen, alle Bedeutsamkeit durch ihre Menge verlierend, die besungene Gottheit und die Eigenthümlichkeit derselben lebendig vor die Einbildung stellen können. Die sogenannten Orphischen Argonautika scheinen nur die Absicht gehabt zu haben, eine ganze Reihe von Verfälschungen durch eine neue Verfälschung zu beglaubigen und zeigen, wie sich denken lässt, eine grosse Vorliebe für gottesdienstliche Gegenstände. Von dichterischem Geist und künstlerischem Werth sind sie aber so leer, dass jede Anstrengung, poetisch Eigenthümliches an ihnen erforschen zu wollen, vergeblich sein dürfte. Von den Orphischen Hymnen aber meint Pausanias, dass sie an dichterischer Schönheit wohl die zweite Stelle nach den Homerischen

erhalten dürften, und nach einer Stelle des Plutarchos waren die Weissagungen des Bakis und der Sibylle nicht ohne poetisches Verdienst. In diesen und ähnlichen Gesängen, wie in den metrischen Antworten der Orakel, konnte sich der prophetische Styl für den künftigen Gebrauch des lehrenden Epos vorläufig entwickeln. *)

Als eine ganz moralische und verständige Richtung erscheint neben der mehr pantheistischen religiösen Didaktik die Fabeldichtung, der Mythos, Logos, Apologos, Ainos, Paroimia, wie die Hellenen sie nannten. Ihr frühestes Vorkommen in der Griechischen Poesie haben wir oben bei dem Hesiodos bemerklich gemacht. Sodann werden Fabeln von Archilochos, Stesichoros u. A. angeführt. Die erste selbstständigere Ausbildung empfing sie im sechsten Jh. v. Chr. durch Aesopos, der nach dem Herodotos ein Sclave des Jadmon zu Samos war. Delphier ermordeten ihn, und, als sie in der Folge Genugthuung für sein Leben boten, nahm in Ermangelung

*) S. F. Schlegel a. a. O. III. S. 235—237. Da die Abfassung der Orphischen Gedichte, wie wir sie haben, einer späteren Zeit angehört, so wird sich hier rechtfertigen, warum wir nicht, wie meist geschieht, den Anfang unserer Geschichte mit ihnen gemacht haben. Von dem romantischen Gedicht, Hero und Leander, ist es entschieden, dass es einen Grammatiker Musäos, nicht den Zeitgenossen des Orpheus, im dreizehnten Jahrh. v. Chr. zum Verf. hat. Auch die ächten Aussprüche der Erythräischen Sibylle sind sichtbar verfälscht. Das dem Orpheus beigelegte Gedicht von den Zauberkräften der Steine ist so gut, wie seine Argonautika, untergeschoben. Das meiste Aechte altpriesterlicher Ueberlieferung dürfte sich noch in den 86 Orphischen Teletai oder Weiheliedern finden.

anderer Angehöriger ein Nachkomme jenes Jadmon dieselbe an. Alles, was sonst von des Aesopos Hässlickeit und Eulenspiegelhaftigkeit erzählt wird, scheint auf die Rechnung späterer Erfindungen gesetzt werden zu müssen. Der Vortrag der Fabeln, welche weniger ein freies Spiel der Phantasie waren, als dass sie bei gegebener Veranlassung zur Verdeutlichung verständiger Maassregeln dienen sollten, war prosaisch und es ist von Sokrates bekannt, dass er sie in Versen nachzuerzählen unternahm. Da Aesopos seine Erfindungen schwerlich aufschrieb, sondern wahrscheinlich ihre Fortpflanzung der Tradition anvertrauete, so gestaltete sich natürlich Vieles um und setzte sich viel ähnlicher Stoff an, von dem bei Aesopos ursprünglich nichts vorhanden war. Daher kommt es, dass in den uns übrigen Sammlungen das Gute mit dem Schlechten, das Aechte mit dem Unächten auf eine höchst unkritische Weise zusammengemischt ist. Ehe unsere Sammlungen veranstaltet wurden, hatten sich Versmacher der Aesopischen Einfälle bemächtigt und sie nach ihrer Weise vorgetragen; Schriftsteller und Redner hatten sie nach ihrer Weise angewendet und ihren besonderen Zwecken gemäss eingerichtet; endlich in den Schulen der Grammatiker und Rhetoren waren sie als Uebungsstücke des Styls bearbeitet worden, weshalb wir uns über die zahlreichen Abweichungen in einzelnen Umständen der Erzählung und die mannigfaltigen Arten des Vortrags, die wir in ihnen bemerken, nicht wundern können. (Vgl. oben S. 74 das Schicksal des Indischen Hitôpadesas.) Die alten Erfinder fügten ihren Fabeln keine Moralen hinzu, weil die Veranlas-

sungen, bei welchen sie erzählt wurden, die Nutzanwendungen entbehrlich machten; sie ergaben sich aus dem Zusammenhang, aus der Vergleichung des wirklichen Falles mit dem erdichteten. Wo man sie aber nöthig erachtete, wurden sie in rhetorischer Weise ausgeführt; oft ward auch die Moral der Fabel selbst so eingewebt, dass sie einen nothwendigen Theil der Handlung ausmachte. Wie überflüssig und ungereimt es also auch war, den Sinn der Fabel in diesem Fall noch ausdrücklich auseinanderzusetzen, so hielten doch die Sammler diesen Theil für so wesentlich, dass sie ihn niemals ausliessen; und da ihnen die Alten hierbei nicht an die Hand gingen, so ist es erklärlich, dass sie sehr oft fehl griffen; in den tieferen Sinn der Dichtung dringen sie selten ein und nehmen, was auf der Oberfläche schwimmt. — Ein gewisser Babrios, welcher vor dem Zeitalter des Augustus gelebt zu haben scheint, brachte mit Geschick und Sinn die überlieferten Fabeln in sechsfüssige jambische Verse, die, weil sie auf einen Spondäus ausgehen, hinkende oder Choliamben genannt werden. Nach Suidas füllte diese Sammlung zehn Bücher und scheint für die nachherigen Sammler eine der vorzüglichsten Quellen gewesen zu sein. Sie lösten die Verse des Babrios von Neuem in Prosa auf, gut oder schlecht, wie sie es vermochten, sehr oft aber so, dass sie die eigenen Ausdrücke des Babrios, ganze und halbe Verse desselben beibehielten. Wahrscheinlich verdanken wir es diesem Treiben der Grammatiker, dass das schätzbare Werk des Babrios untergegangen und an seine Stelle eine wüste Sammlung getreten ist, die sich weder durch Geschmack in der Auswahl noch durch Geist

und Eleganz des Vortrags auszeichnet. Im neunten Jh. n. Chr. brachte ein gewisser Gabrias (ein aus Babrios corrumpirter Name; der wahre scheint Ignatius Magister oder Diakonos zu sein) diese Fabeln in die Form reiner Senare, mit der Grille, jeder Erzählung nur vier Zeilen zuzugestehen, weshalb, dem Raum zu Liebe, Anschaulichkeit, Leben und Wärme aufgeopfert wurden. Das einzige sehr zufällige Verdienst dieses Machwerks ist, einige Fabeln zu enthalten, welche in den übrigen Sammlungen fehlen. *)

Die rein didaktische Gestaltung der Poesie, welche weder, wie die Orphischen Hymnen, unmittelbar auf einen Cultus sich bezog, noch, wie die Fabel, einen ganz symbolischen Ausdruck hatte, vielmehr mit dem Blick auf das universelle Leben der Welt eine diesem Standpunct angemessene Bildung des Gedankens erzeugte, hing auch mit der Entwicklung der Philosophie auf das Engste zusammen. In der Pythagorischen Schule regte sich der Beginn dieser Richtung, welchen wir aus den sogenannten goldenen Sprüchen des Pythagoras trotz ihrer Umbildung durch die spätere Zeit noch durchzuerkennen vermögen. Die Eleaten bewegten sich bereits mit grosser Leichtigkeit im Element des reinen Denkens, das von

*) S. Jakobs in den Charakteren der vornehmsten Dichter u. s. w. Bd. V. Stck. 2. Lpz. 1798. S. 269—300. Die anekdotenvolle Lebensbeschreibung des Aesopos rührt von Maximus Planudes her, dessen Recension auch den gewöhnlichen Ausgaben zu Grunde liegt. Sie macht den ersten Theil der Neveletschen Sammlung aus und enthält 140 Fabeln. — Der zweite Haupttheil, welchen Nevelet zuerst aus einigen Heidelberger Handschriften an das Licht zog, besteht aus 136 recht tüchtiger, nicht von Einer Hand bearbeiteten Fabeln. In beiden Sammlungen sind die Fabeln nach alphabetischer Ordnung gestellt.

der Pythagorischen Zahlensymbolik sich zu sich selbst und seiner eigenen Form zu befreien anfing. Xenophanes aus Kolophon eröffnete dies höhere Gebiet. Er ward aus seinem Vaterlande vertrieben und ging um 536 nach Grossgriechenland, wo er theils zu Zanklä und Katana, theils zu Elea lebte. Seine Lehre von dem Einen göttlichen, sich selbst gleichen Leben, stellte er in einem Gedicht über die Natur der Dinge dar, von dem wir nur noch zwei kleine Fragmente übrig haben. Er war der älteste Vielschreiber, Freigeist und gelehrte Streiter unter den Hellenischen Philosophen und verfasste ausser jenem epischen Werke auch elegische didaktischen Inhaltes, wie auch jambische gegen Homeros und Hesiodos. Am schärfsten entwickelte Parmenides, in der ersten Hälfte des fünften Jh. das Princip der Eleatischen Philosophie. Sein Gedicht über die Natur der Dinge, von dem wir noch ansehnliche Bruchstücke besitzen, ist höchst bewunderungswürdig wegen der Klarheit und Anschaulichkeit, mit welcher es die abstractesten Gegensätze des Seins und Nichtseins, des Seins und des Denkens darstellt. Aber die vollkommenste Ausbildung empfing die systematische Didaktik erst durch Empedokles aus Agrigent in Sicilien in der letzteren Hälfte des fünften Jh. Nach Aristoteles war er Homerisch in seiner kraftvollen Bildersprache und sein Werk über die Natur der Dinge ward von allen Hellenen als im Maass und Ausdruck episch, wie die Gedichte des Xenophanes und Parmenides, zur epischen Dichtung gerechnet. Empedokles war der höchste Stolz und die schönste Zierde der an grossen Erzeugnissen so reichen Sikelia und vereinigte die

tiefe Naturwissenschaft eines Anaxagoras mit der priesterlich-majestätischen Würde der Pythagorischen Lebensweise. Sein Werk über das Wesen der Dinge ist zum grössten Theil, wie auch ein anderes, die Katharmen, das von den Reinigungen handelte, durch welche der Mensch zur Einheit mit Gott sich erhebe, verloren gegangen. Nach Diogenes von Laërte enthielten beide zusammen fünftausend Verse, so dass wir also gegenwärtig nur noch den zwölften Theil des Ganzen besitzen. Beide Gedichte standen vielleicht in dem Zusammenhang, dass das erstere mehr die theoretische, das andere mehr die praktische Seite des Systems hervorhob. Das Lehrgedicht von der Natur bestand aus drei Büchern, deren besondederer Inhalt aus den übrigen Fragmenten sich nur ungewiss bestimmen lässt. Die Darstellung ist zuweilen äusserst malerisch, z. B. in der Schilderung des Auges, in der des Mädchens, das mit einem Heber Wasser aufzieht u. s. f. Der Dialekt ist wie bei Parmenides und Xenophanes Ionisch, wogegen die Pythagoräer Dorisch schrieben. *)

Von jeher hat die didaktische Poesie die Aesthetik und die Geschichte der Poesie dadurch in Verlegenheit gesetzt, dass sie bald dem Epischen, bald dem Lyrischen sich zuneigt und dennoch keines von beiden ist, weil sie weder in der Anschauung eines thatenvollen Lebens noch in der Empfindung als sol-

*) Die Dichtungen des Empedokles sind jüngsthin nach ihrem wahrscheinlichen Zusammenhang (I. das Weltall, II. das Einzelleben, III. das Göttliche) geordnet und übersetzt von B. H. C. Lommatzsch; Die Weisheit des Empedocles nach ihren Quellen und deren Auslegung u. s. w. Berlin 1830 8. S. 266—307.

cher, sondern in dem Denken ihr Element hat. Die Orientalische Poesie vermischt das Lyrische und Epische mit dem Didaktischen; erinnern wir uns z. B. der Bhagavadgita, der Mesnewi's, des Rosengartens, des Fruchthains, des Hiob u. s. w. Die Griechische Poesie zeigt sich auch hier eigenthümlich; der mystische Hymnus, der von naiver Speculation durchdrungen ist, die Fabel mit ihren symbolischen Parallelen, das Lehrgedicht im engeren Sinn, Totalität des Gegenstandes mit Klarheit der Gedankenform vereinigend, sondern sich zu eigenen Gestalten ab; in dem Lehrgedicht wird die Uebereinstimmung des Begriffs mit seinem Gegenstande auch der Form nach so gross, dass es eben dadurch unmittelbar die Grundlage der philosophischen Sprache abgibt. —

Noch schärfer entwickelte sich der tiefe Sinn der Griechischen Kunst für die Reinheit der Form in der lyrischen Poesie, welche aus der Umbildung des heroischen Lebens in ein politisches von selbst hervorging. Denn mit der äusseren Lage verwandelte sich das Innere der Poesie selbst, in welcher nun auch, wie im Leben, Eigenthümlichkeit und Leidenschaft herrschend wurden, mit dem Geist der Gesetzlichkeit und der Geselligkeit. Wie die Entstehung der Hellenischen Republiken, so war auch der Ursprung der lyrischen Kunst eine Revolution, aber eine lange im Stillen vorbereitete und ohne gewaltsamen Kampf vollendete. Die Hellenische Bildung, zuvor mehr einer allgemeinen und einfachen Masse gleichend, fing nun an, sich auf's schärfste zu trennen, alle Grenzen gesetzlich zu bestimmen und die Eigenthümlichkeit durch Selbstbeschränkung zu bestä-

tigen und zu verdoppeln. Dies Streben erscheint überall als der Geist und das Gesetz eines Zeitalters, von dessen Werken und Geschichte der Nachwelt nicht viel mehr geblieben ist, als Bruchstücke von Bruchstücken. Wie sich die inneren und äusseren Verhältnisse der Staaten ordneten, entwickelte sich auch die Gesetzgebung des Rhythmus nach allen seinen entgegengesetzten und beigeordneten Richtungen und Weisen; und wie sich die Völker vereinigten und sonderten, so theilte sich nun auch die Poesie in scharf begrenzte und gesetzlich bestimmte Arten, die nicht mehr in einander verschmolzen und überflossen. Aber es war nur, damit das Gleichartige sich desto fester vereinigen könnte, dass das Ungleichartige sich so sehr als möglich zu trennen strebte, denn die Gattungen der Bildung, deren Arten und Theile sich immer von Neuem zu spalten suchten, standen selbst in der innigsten Gemeinschaft. Die Kunst und das Leben griffen überall in einander ein; Poesie und Musik waren unzertrennliche Gefährten, und Harmonie, die gesammte Eigenschaft aller Hellenischen Bildung, offenbart sich hier sichtbarer, ist vorzugsweise das Eigenthum dieses Zeitalters, in welchem die Musik und Gymnastik blüheten, Freundschaft und Liebe sich in den grössten Handlungen auf das Wunderbarste äusserten, wie das Auszeichnende des in diesem Zeitalter herrschenden Dorischen Stammes, welcher jene Harmonie und die Hellenische Eigenthümlichkeit überhaupt bis zur Seltsamkeit trieb.

In Vergleichung mit der heroischen und mythischen Beschaffenheit des alten Epos könnte man die

lyrische Kunst der Hellenen, welche im siebenten Jahrhundert mit Kallinos und Archilochos zur Zeit begann, da die epische Kunst lange vollkommen ausgebildet, ja schon wieder in Missbilligung versunken war, und im fünften Jahrh. mit Pindaros, nach dem Urtheil der Alten bei weiten dem Ersten aller Lyriker, den Gipfel ihrer Vollendung erreichte, als die Tragödie noch auf der früheşten Stufe ihrer Entwicklung stand, eine republicanische und musikalische Poesie nennen, deren Stoff so neu und verschieden von der vorhergehenden epischen war, als ihr Zweck und ihre Gestalt. Selten nur mischte schon Archilochos alte Sagen, welche des Epos erster Quell waren und sein einziger Inhalt blieben, wie zur Würze in seine Gedichte. Die ursprünglichen Gesetze der freien Staaten wurden in ernsten Rhythmen gesungen, überliefert und erhalten. Die von Gesetzgebern gestifteten oder ausgebildeten und durch öffentliche Richter geordneten Bürgerfeste, welche das Volk inniger verbanden, waren Veranlassung, Inhalt und Kampfplatz chorischer Lieder. «Ich, der Einzelne, für's Gemeinsame berufen,» sagt Pindaros und drängt in diese wenigen Worte den ganzen Geist seiner öffentlichen Gesänge, welche sich überall auf den Ruhm und das Heil der Staaten beziehen.

Auch genossen die Dichter öffentliche Ehre und lyrische Poesie und Musik waren ein Gegentand strenger Gesetze bei den Spartanern, Argeiern, Mantineern und Pellenern. Tyrtäos, Terpander und Alkman waren zu Sparta Gastfreunde des gemeinen Wesens; und die Sagen, dass einige derselben auf den Rath der Götter herbeigeholt, dass bürgerliche Unei-

nigkeit durch sie vernichtet und besänftigt sei, beweisen wenigstens für das nahe Verhältniss des Staates, der Musik und der lyrischen Poesie; auch die Verbannung der Gedichte des Archilochos zeugt dafür. Nicht blos in den freien Staaten, auch bei Fürsten und grossgesinnten Tyrannen waren die Sänger dieser Zeit und dieser Art hochgefeierte Gastfreunde. Arion fand Schutz beim Periander; Ibykos und Anakreon lebten beim Polykrates, von dessen Erwähnung des letzteren Gedichte voll waren; Simonides war der Günstling vieler Grossen und Herrscher, und der Sikelische Hieron lebte in der Blüthe der Musik unter den Spielen seiner geliebten Kunstfreunde. Es waren Männer von Ansehen, nicht so genügsam und mit leichten Vorzügen befriedigt, wie die Homerischen Sänger oder der hausväterlich ländliche Hesiodos. Wenn sie singen und loben sollten, musste mit gewaltigem Lohn das Gold in den Händen erscheinen; die Zeit, da die Muse noch nicht gewinnsüchtig arbeitete, da die süssen Gesänge noch nicht verkauft wurden, ist dem Pindaros schon eine längst verschwundene alte Zeit; Simonides wusste das Verhältniss der köstlichen Waare mit dem Preisse zu messen, und ihm ähneln bedeutet bei Aristophanes sprichwörtlich so viel, als in künstlerische Habsucht verfallen.

So schwer es auch sein mag, die eigentliche Beschaffenheit der mit dem Entstehen der lyrischen Kunst gleichzeitig verknüpften grossen Veränderung in dem Verhältnisse der Musik und der Poesie genau zu bestimmen, so ist doch klar, dass jetzt erst die Musik eigentliche Kunst ward und durch ihren Mit-

ausdruck den der begleiteten Poesie verstärkte, da das Spiel auf der Kithara für den epischen Sänger der älteren Zeit vielleicht nur zur Vorbereitung und Ausfüllung der Zwischenräume der singenden Rede dienen mochte. Musik begleitete die gymnastischen Feste und der Aulos war nach Pindaros Ausdruck der Verkündiger und der Geselle der spielenden Kämpfe, die der geheiligte Stoff und ernste Zweck der würdigsten lyrischen Kunstwerke waren. Wenn das Eigenthümliche der Musik darin besteht, die tiefsten Gefühle anszuhauchen, einer schönen Seele eine schöne Stimme zu geben und um alle Leidenschaften zu spielen, so ist die lyrische Poesie der Hellenen nicht blos in ihren äusseren Verhältnissen musikalisch, sondern in ihrer inneren Natur selbst; so ist sie nicht blos befreundet mit der Musik, sondern selbst nichts anders als eine poetische Musik. Wem treten bei dieser Betrachtung nicht die Wuth des Archilochos, die Zärtlichkeit des Mimnermos, die Gluth der Sappho und des lieberasenden Ibykos vor das Auge des Geistes? Nicht das Alterthum, die Helden und deren Thaten wären Stoff ihres Gesanges, sondern die Schönheit der Jünglinge, die Blüthe des Genusses, der Gipfel der Sehnsucht und jedes lebendigste Gefühl des Augenblicks: denn sie bezeichneten nicht das Unsterbliche mit sterblichen Worten, sondern das Vergängliche verewigten sie durch einen Ausdruck, der überall und immer edel und reizend erscheinen muss. Wie ganz verschieden ist dieses Beziehungsvolle, dieses Gegenwärtige und Wirkliche, diese Leidenschaftlichkeit und Innerlichkeit der Lyrik von der beziehungslosen und ruhigen Aeusserlichkeit

des alten Epos, besonders des Homerischen! Wenn es die Alten im Epos für das Höchste hielten, dass man den Dichter gar nicht gewahr werde, so ist es im Hellenischen Melos ohne Zweifel der Gipfel der Ausbildung und der Gipfel der Schönheit, wenn der gesellige Geist des Dichters sich selbst anschaut und sich im Spiegel seines Inneren mit frohem Erstaunen und edler Freude zu betrachten scheint.

Aber nicht blos in dem, was in allen Stufen und Arten der Bildung bleibend und allgemein ist, weichen die epische und lyrische Gattung der Hellenischen Poesie so sehr von einander ab, sondern auch in der Weise, wie sich beide in Unterarten theilen. Die epische Gattung neigt sich bald zu dieser, bald zu jener Gestalt, aber ihre Arten, wenn man es so nennen darf, sind nicht so scharf getrennt, wie die Arten der lyrischen Kunst. Mag man nun bei ihrer Eintheilung, wie die Alten, auf die rhythmische Form sehen, welche die Dichter zwar nicht eben mit wissenschaftlicher Berechnung, aber doch mit Sinn und Urtheil der Natur des Ganzen gemäss wählten, oder auf die verschiedenen Stufen der künstlerischen Ausbildung, oder auf den nationalen Charakter der Gedichte: so ist der Erfolg ganz derselbe und alle diese Eintheilungen fallen in Eins zusammen. Denn bei einem jeden der vier grossen Volksstämme, welche in der schönsten Zeit der Hellenischen Bildung zu einer gemeinsamen, bleibenden, selbsständigen und gebildeten Eigenthümlichkeit gelangten, blühte und reifte eine der stufenweise auf einanderfolgenden Hauptgattungen der lyrischen Kunst: bei den Ioniern die rhythmische, bei den Aeolern die me-

lische, bei den Dorern die chorische, bei den Athenern die dithyrambische, und die Natur der Dichtart entspricht der Eigenheit des Volkes, bei dem sie einheimisch war, eben so sehr wie dem Zustand der lyrischen Kunst überhaupt und dem Maass von Bildung, welches die Gattung hatte, da die Art ihre Vollendung erreichte. — Zu welcher Nation ein Gedicht zu ordnen sei, in welchem Styl ein Künstler gedichtet habe, das muss jedoch weniger nach der Heimath und Abkunft des Dichters als nach dem Charakter des Werkes beurtheilt werden. —

Wenn man alles das wegdenkt, was nur von einzelnen Perioden des Ionischen Charakters gilt, so scheinen die Züge, nach den Angaben der Alten, blos die ersten und einfachsten Bestandtheile des Hellenischen Charakters überhaupt zu sein; regsame Empfänglichkeit und kunstsinnige Geschicklichkeit. Die Lage selbst hinderte die Ionier an höherer politischer Bildung. Schon früh unterlagen sie den lockenden Verführungen eines üppigen Himmels und zerflossen in Weichlichkeit. Die ganze unendliche Fülle der Natur wusste ihr reger Geist mit zartem Künstlersinn und Scharfsinn lebendig zu erfassen und in einen leichten Strom von klaren Bildern und sinnigen Sprüchen zu entfalten. Sie hatten aber mehr Einbildungskraft als tiefes Gefühl; sie waren heftig ohne Innigkeit und Tiefe, rasch ohne ausdauernde standhafte Kraft und ihr Gemüth war durch kein inneres Gesetz zur hohen Eintracht harmonisch geordnet. Daher ihre Unruhe und Leidenschaftlichkeit, ihre Neigung zum heftigen Zorn und grenzenlosen Schmerz in der Klage, so wie auch wieder zum sinn-

lichsten Genuss. In den Einzelnen zeigte sich der Ionische Stamm und Geist bewunderungswürdig; als Staat und Gemeinwesen aber waren die Ionischen Völkerschaften unter den gleichzeitigen und umgebenden Völkern so schwach und wenig geachtet, dass selbst Athen, die Mutterstadt und der einzig bedeutend mächtige Staat des Stammes, den Namen desselben floh und verleugnete und nicht Ionisch genannt sein wollte.

Die der Ionischen Schule eigenthümlichen Dichtarten der lyrischen Kunst sind die Elegie und die Jamben. Wer der Erfinder der Elegie sei, darüber stritten die Grammatiker und auch der Ursprung der Jamben verliert sich in dunkle Sagen. Unstreitig aber ist es, dass die Ersten, welche diesen Rhythmen und Dichtarten eine bestimmte Gestalt gaben, so wie die Sänger, durch welche sie die höchste poetische Blüthe erreichten, Ionier waren. Wenn Kallinos früher gelebt hat, als Archilochos, so ist auch der elegische Rhythmus, dessen Erfindung dem Hexameter näher lag, älter als der jambische. Die Bestandtheile dieses Rhythmus enthalten den raschen daktylischen Schwung mit der gewichtigen spondäischen Schwere vereint; in einem Gleichgewicht, welches doch nicht so bestimmt ist, dass die Freiheit bald der Schnelligkeit, bald der Schwere ein merkliches Uebergewicht zu geben, dadurch ganz benommen oder zu sehr beschränkt wäre. In der Ungleichheit dieser beständig wiederkehrenden Doppelverse bildet die Elegie gleichsam einen zugleich gebrochenen und doch auch wieder verschränkten Hexameter. Ihre Bewegung ist eine geordnete Unordnung und gebrochene

Harmonie statt der alten geflügelten Kraft des freien heroischen Verses; ihre Fülle ist überströmend, die Absätze und Einschnitte sind gedehnt und gleichsam nachziehend und die Richtung mehr sinkend und niedergeschlagen. Daher sind die eigentlichen Gegenstände der Elegie reizende Schwermuth und wehmüthige Freude, jene anziehende Mischung von Schmerz und Lust, welche den schönsten Vorzug der lyrischen Gattung bildet. Die Elegie, so wie sie in dieser Zeit durch Mimnermos ihre schönste Blüthe erreichte, war auch der angemessenste Abdruck des Ionischen Charakters dieser Zeit, so wie in allen Zeitaltern die glücklichste Form für diese Art der lyrischen Schönheit. In der ältesten Zeit aber, ehe die männlichen Rhythmen und Liederformen erfunden und gebildet wurden, war dies die einzig rhythmische Weise auch für kriegerisch-politische Gesänge und ihre biegsame Natur wusste sich auch diesem Bedürfniss anzufügen und sich noch ganz im heroischen Schwunge fest und gewaltig zu erhalten, aus welchem sie ihren Ursprung genommen hatte.*)

Kallinos aus Ephesos um 777 wird als der älteste Dichter der Elegie genannt. Wir besitzen nur noch ein Fragment von ihm. Die Magnesier waren schon als Feinde bis an die Grenzen von Ephesos vorgedrungen und noch dachten die Einwohner nicht auf Gegenwehr, bis endlich ihr Dichter und Mitbürger sie mit dieser einfach-kräftigen Elegie aufrief. Tyrtäos um 680 wird gewöhnlich ein Athener genannt. Mit Gewissheit aber lässt sich nur behaupten,

*) S. Friedr. Schlegel a. a. O. III. S. 246 u. ff. S. 264 u. 270 ff.

dass er eine Zeit lang in Athen gelebt habe, denn auch Miletos in Ionien wird als sein Vaterland angegeben. Tyrtäos dichtete Kriegslieder, die Embaterien; sie bestanden aus Dorischen Anapästen und wurden, wenn die Spartaner eben zur Schlacht anrückten, in Begleitung der Flöten abgesungen; bis auf ein kleines Ueberbleibsel sind sie untergegangen. Mit seinen Elegieen wandte er sich bei vielfachen Veranlassungen redend an das Volk. Es wird erzählt, dass er, von Athen gesandt, kaum nach Sparta gekommen war, als er auch sogleich dem Magistrat und den Bürgern Elegieen zur Ermunterung recitirte. Eben so ermahnte er sie nach der unglücklichen Schlacht beim Grabmal des Ebers, als sie den ganzen Krieg gegen die Messener aufgeben wollten, in Elegieen zur Ausdauer in ihrem Vorhaben; durch Elegieen legte er ferner jene während der Belagerung von Ira ausgebrochene Empörung bei und in Elegieen gab er auch nach vollbrachtem Kriege dem Volk gute Rathschläge. Von solchen Elegieen sind unsere noch übrigen Fragmente unstreitig losgerissen. Sie tragen insgesammt den Charakter herber Heftigkeit, wie jene vom Kallinos und gehen darauf aus, die Tapferkeit zu wecken, indem sie die Feigheit als höchsten Frevel darstellen; obgleich für Dorer abgesungen, sind sie doch im Ionischen Dialekt gedichtet. In ähnlicher Weise mag auch Archilochos gedichtet haben, wofern die wenigen Nachrichten hierüber einen richtigen Schluss gestatten.

Diese erste Gestaltung der Elegie könnte man als ihre politische Periode bezeichnen. Solon bediente sich ihrer zum letztenmal für die Rednerbühne, als

er in affectirtem Wahnsinn seinen Mitbürgern den verbotenen Vorschlag zur Eroberung von Salamis erneuete. Das Gedicht selber bestand aus funfzig Distichen, von denen noch einige vorhanden sind. Auch verfasste Solon über die Verfassung Athens ein Gedicht in fünftausend Versen, zu welcher Sammlung vielleicht diejenigen seiner fragmentarisch erhaltenen Elegieen gehören, in denen er seine Mitbürger ermahnt, an den vorhandenen Gesetzen festzuhalten, von allem Uebermuth in ihren gegenseitigen Verhältnissen abzulassen und nie aus dem Gleise der Freiheit zu treten. Nachdem die Verfassungen sich befestigt hatten, ging die Elegie von ihrem politischen Charakter in den gnomischen über. Was nur immer in das Gebiet der Ethik gezogen werden kann, das Alles wurde nun von den Ioniern und ihren Kunstgenossen, den Attikern, in der Elegie vorgetragen, die rein von individuellen Elementen und nie vollständig im systematischen Zusammenhang, sondern als Gebet oder Lebensansicht eines Einzelnen in Gestalt kleiner abgerissener Fragmente, die eben bei den Hellenen Gnomen genannt wurden. Wenn uns nun auch manches dem isolirten Inhalt nach trivial erscheinen könnte, so gewähren dieselben doch jedem einfachen Sinn den lieblichsten Genuss und das schon muss als günstiges Vorurtheil für sie sprechen, dass selbst Platon und andere Philosophen ihrer nie mit Verachtung, sondern mit Liebe gedenken und es immer für einen guten Fund halten, wenn sie die speculativen Resultate der Ethik durch einen Spruch des Solon, Theognis oder eines anderen Gnomisten erhärten können. Wiewohl nun ohne Zweifel schon

früher in Ionien elegische Gnomen unter dem Volke gangbar sein mochten, so können wir doch vor dem Athenischen Solon keinen Dichter mit Gewissheit angeben; von diesem aber sind noch hier und dort zerstreute Fragmente der Art übrig. Diejenigen seiner Dichtungen, welche hieher gehören, führten den Namen Hypotheken oder moralische Vorschriften und mochten, obschon sie von ihm selber aufgeschrieben wurden, lebendig im Munde der Hellenen umgehen. Die noch übrigen sind Schilderungen des sittlichen Lebens, Gemälde von Tugenden, besonders der σωφροσυνη, dieser ächt Hellenischen und darum auch im Wort unübersetzbaren Tugend. Alle tragen einen ruhigen, klaren, einfachen Charakter, in welchem sich der tiefe praktische, durch Erfahrung und Sitte gebildete Verstand des Mannes so vortrefflich ausspricht, dass man sie eben so als einen Commentar seiner bekannten Unterredung mit jenem überreichen Könige, wie die politischen Elegieen als Glossen seiner Gesetzgebung betrachten könnte. Der Hauptdichter für diese Gattung aber ist Theognis, ein Megarenser, der etwa funfzig Jahr jünger als Solon bis in den Anfang der Perserkriege hineinlebte. Wir haben unter seinem Namen paränetische Hypotheken, eine sehr vollständige Gnomensammlung, aus welcher ohne Zweifel die meisten Gedichte von ihm selbst herrühren, obgleich man bestimmt manches Fremdartige aufweisen kann. Die Gedichte, welche von jener Sammlung in unsere gnomische Blumenlese übertragen wurden, sind alle an einen Jüngling Kyrnos Polypädes gerichtet, den sein Liebhaber Theognis durch das Medium seiner Kunst für das sittliche Leben ausbil-

den wollte. Ihr Inhalt ist daher so mannigfaltig, dass darin alle sowohl öffentliche als Privattugenden eines ächten Hellenen gepriesen werden, Alles in fröhlichem Ernst und ernsthafter Freude von einem tiefen Gefühl der wahren Lebensidee so innig durchdrungen, dass auch dem kleinsten Fragment die Form der Elegie sehr wohl ansteht. Ungefähr in derselben Gestalt und in demselben Geist verfasst waren die Dichtungen des Phokylides, welcher, aus Miletos gebürtig, gleichzeitig mit Theognis lebte, vielleicht etwas jünger, aber nicht minder berühmt als er. Das bekannte Ermahnungsgedicht, *νουθετικον*, welches unter seinem Namen umgeht, ist nach dem einstimmigen Urtheil der Kenner erst viele Jahrhundert später von einem Christen zusammengewebt worden. Von seinen ächten Gnomen wissen wir blos, dass sie immer nur aus einem Paar Versen bestanden. Auch Xenophanes muss hier erwähnt werden, indem er die Ethik in der Form der gnomischen Elegie vorzutragen strebte. In den wenigen von ihm gebliebenen Resten sucht er die Weisheit immer als das höchste Gut darzustellen und lässt unter Anderem seinen Unwillen darüber aus, dass die gymnastische Bildung auf Kosten der Philosophie betrieben werde. Von den übrigen Gnomikern möchte noch der Elegiker Euenos aus der Insel Paros, ein Zeitgenosse des Sokrates und Platon, zu nennen sein.

Eine besondere ächt Ionische Richtung der Elegie entwickelte die Betrachtung der unerbittlichen Nothwendigkeit, welche durch Schmerz und Tod den behaglichen Lebensgenuss bitter verkümmere. Die Dichter suchten Trost in der Mittheilung ihrer Trauer

und sprachen in der Elegie die Klage über die unaufhaltsame Flucht der Jahre, der jugendlichen Schönheit, über Alter und Tod aus, sei es im Allgemeinen oder in der Anwendung auf bestimmte Fälle. Den Ursprung und zugleich die früheste Blüthe dieser tragischen Elegie bezeichnet Mimnermos, aus Kolophon, ein Zeitgenosse Solons, der den höchsten Dichtern des Alterthums beigezählt wurde, nur dass leider über sein Leben fast gar keine Nachrichten und von seinen Dichtungen nur kleine Bruchstücke vorhanden sind. Er hatte dieselben in zwei Bücher getheilt. Ein grösseres wahrscheinlich darin einbegriffenes Gedicht führte den Namen Nanno, einer Flötenspielerin, die dem Dichter, ihrem Anbeter, viele Leiden verursachte, indem er als ein Liehhaber mit grauen Haaren an Nebenbuhlern vieles auszustehen hatte. Dem Dichter hatte das Leben nur in Bezug auf die Liebe Bedeutung, wodurch sich der trübe Geist seiner Werke erklärt: denn die Liebe blüht allein in der Jugend; sie vergeht oder bleibt unerhört im Alter, weshalb ihm das unglückliche Loos des Greises fürchterlicher als der Tod erscheint. Um diesen Inhalt drehen sich seine sämmtlichen Elegieen, aber niemals ermüdend, sondern in ihrer zarten und süssen Sprache eine unendliche Mannigfaltigkeit des innigsten Gefühls entwickelnd. So wurde Mimnermos der Urheber der erotischen Elegie, welche später ausschliessend gepflegt wurde und den bedeutungsvollen Namen der Gattung bekanntlich von dem wehklagenden ἒ ἒ λεγειν in diesem Sinn fixirte.

Wir hätten sonach in der Bildung der Elegie drei dem Inhalt nach verschiedene Stufen vor uns,

welche zugleich in dem härteren, mittleren und weicheren Styl sich mit Bestimmtheit sonderten, die politische, welche in die gnomische und von dieser in die tragische überging; von dem allgemeinen Staatsleben in die Reflexion auf das Leben in allen seinen besonderen Verhältnissen überhaupt und von hier in die Empfindung des Widerspruchs zwischen dem Glück und der Schwierigkeit und Flüchtigkeit seines Genusses für den Einzelnen sich vertiefend. Von dem späteren Styl der Ionischen Schule könnte uns die Anakreontische Sammlung wohl einen anschaulichen Begriff geben, vorausgesetzt, dass sie einen nicht ganz untreuen Nachhall von den Liedern des Tejischen Geistes enthalte. Die fliegende Eile leichter Freude, die schnelle Lust des Augenblicks, umkränzt von den Bildern süsser Sinnlichkeit bilden den Charakter dieser Lieder. Anakreon war aus Teos, einer Ionischen Stadt, gebürtig und lebte eine Zeitlang in dem Thrakischen Abdera, hierauf in Samos beim Polykrates, dann zu Athen beim Hipparchos und in höherem Alter wahrscheinlich wieder zu Abdera, zwischen der 62 — 70 Olympiade. Von seinen Elegieen hat sich auch nicht eine erhalten; seine Jamben sind gänzlich verloren; von seinen Trinkliedern (*παροινια μελη*) ist keines übrig geblieben. Nur aus einer Sammlung von Gesängen in fünf Büchern, welche die Alten unter dem Namen Anakreontika anführen, ist eine kleine Anzahl bis auf uns gekommen. Den Grund dieser Sammlung legte Konstantinos Kephalas im zehnten Jh. n. Ch. und, wie Verschiedenes an Gehalt und Dialekt sie auch habe, Vieles in ihr dürfte doch neben Dem, was mehr oder minder glücklichen

Nachahmern angehört, als ächt anzuerkennen sein. Für seine zierlichen Tändeleien, die παιγνια, bediente sich Anakreon wahrscheinlich zuerst eines eigenen Sylbenmasses, des Ionicus a majore mit Auflösungen und Freiheiten des Jambischen Rhythmus. Die Zeugnisse der Alten, die sich alle dahin vereinigen, dass der Dichter einen vergnügten Sinn durch die Gunst der Parzen überkommen, die Reihe von Geliebten, deren Namen in seinen Gedichten lebten und zum Theil noch leben, die Unruhe, welche ihm der Besitz weniger vom Polykrates geschenkter Talente verursachte, die Heiterkeit endlich, die ihn auch als Greis nicht verliess und noch in grauem Haar den geselligen Zirkeln werth machte — Alles dies zeigt uns einen jener beglückten Sterblichen, die die Welt um sich her immer in freundlichem Lichte sehen und in deren Seele es immer still ist. Der seltene Reiz seiner Kleinigkeiten, der uns so zauberisch anspricht, besteht eben in dem heiteren Sinn, der sich in ihnen abspiegelt und in der zarten Empfänglichkeit für jedes Vergnügen, was sich so wahr, liebenswürdig und artig darin ausdrückt. — Von dem sechsten Jh. an bis in die spätesten Zeiten zerflossen aber die Ionier immer mehr in Weichlichkeit und Ueppigkeit, so dass ihr Name selbst zur Bezeichnung dieser Eigenschaften diente. Die Poesie theilte diesen Verfall und die unzüchtigen Lieder des Sotades und seiner Nachfolger nannte man nur Ionische Gesänge.

Wir müssen hier noch als mit der Elegie zusammenhängend des Epigrammes erwähnen, denn bei den Hellenen hatte es noch nicht die besondere Bedeutung, ein Product des Witzes mit einer lächer-

lichen Wendung zu sein, so wenig als die Elegie ursprünglich nur der Wehmuth gewidmet war. Aus gemüthlichen Stimmungen oft von fröhlichem oft von sehr ernstem Inhalt ging es hervor und war immer im Versmaass der Elegie gedichtet, von welcher es lange nur durch seinen beschränkten Umfang und jene Bestimmung, die den Namen veranlasste, verschieden war. Seit die Kunstproducte, zu deren Aufschriften man es brauchte, häufiger und die Schreibkunst gewöhnlicher geworden, gab es eine grosse Menge Epigramme, theils für Denkmale der Freude, theils der Trauer. Jene, die besonders auf Tempel, Brücken, Bildsäulen, Weihgeschenke, Tropäen und ähnliche Werke der Kunst eingegraben wurden, gingen allerdings aus von einfachen Namensanzeigen oder Erwähnungen der Bestimmung solcher Werke, bis dann ihr Inhalt freier und künstlerischer ward, indem die redseligen Hellenen nach Verschiedenheit der Umstände bald Ermahnungen zur Frömmigkeit, bald Aufmunterungen zum Genuss der Freuden, bald Denksprüche, bald diesen oder jenen natürlichen sinnreichen Einfall in die trockenen Anzeigen verwebten, wodurch dieselben geistige Verzierungen wurden und kleine Dichtungen von ähnlichem Charakter, wiewohl nicht zum gleichen Zweck der Aufschrift, als Spiele der Phantasie veranlassten. Wir haben dieser Lebens-Epigramme eine so grosse und verschiedenartige Menge, dass man ihren gemeinsamen Geist und Inhalt nicht mit Einem Wort umfassen kann; denn wenn die früheren der gnomischen Elegie nahe kommen und man die Grenzlinie zwischen dieser und ihnen vergebens suchen würde, so bilden im Gegentheil

die spätesten einen Uebergang zum neueren Epigramm; die Form der Distichen aber konnte durch ihre Allgemeinheit und vollständige Abrundung sowohl jedem Stoff als auch der Kürze genügen. — Die andere Gattung der Epigramme umfasst die Grabschriften der Helden und mag schon sehr früh existirt haben. Sie ging wohl aus von blossen Namensanzeigen des Verstorbenen und derer, die das Epitaphium aufgestellt hatten; wozu man denn bald Klagen über den Verlust des Todten oder einen guten Wunsch beifügte, wie jenen bekannten, dass ihm die Erde leicht sein möge. Die frühesten Epigramme solcher Art sind aus Sappho's Zeiten übrig; vor allen Dichtern aber macht darin Simonides Epoche, der zwar auch für Privatpersonen, doch besonders für die gemeinsamen Staatsdenkmäler der in den Perserkriegen gefallenen Sieger dergleichen Epigramme verfertigte, z. B. das welthistorisch gewordene für die Denksäule der Sparter von Thermopylä. Erst später fingirte man Epigramme zu Epitaphien. — In beiden Gattungen, in der elegisch-gnomischen, wie in der elegisch-tragischen, war man unerschöpflich, bis das Epigramm in seine letzte Form, die witzig-ironische, überging. *)

*) S. C. Schneider, über das elegische Gedicht der Hellenen in den Studien von Daub und Creuzer. Bd. VI. Heidelberg. 1808. S. 1—48. Ferner: Die elegischen Dichter der Hellenen, übersetzt und erläutert von Weber. Frankf. a. M. 1826. 8. worin besonders dem Theognis grosse Aufmerksamkeit gewidmet ist. — Ueber den Anakreon s. Jakobs in den Charakteren u. s. f. Bd. VI. St. 2. 1802. S. 343—358. — Ueber das Epigramm endlich siehe eben denselben in der Vorrede und den Anmerkungen zu seinen vortrefflichen, so wohl geordneten,

Die rhythmische Bewegung kann nur zwei Richtungen haben, eine sinkende oder steigende, daher denn auch durch die Elegie und die Jamben die reinen Arten der lyrischen Gattung, so lange diese noch ganz einfach rhythmisch ist, erschöpft werden; auch entsprechen beide Rhythmen der eigenthümlichen Stimmung der Ionischen Leidenschaftlichkeit sehr gut. Das elegische Metrum haben wir oben charakterisirt. In der Zusammensetzung des Jambischen Rhythmus ist mehr bewegliche Schnellkraft als gewichtige Schwere; die Richtung ist aufsteigend und emporfliegend; in der Gliederung liebt er die kurzen Absätze und Einschnitte und die Bewegung ist auf eine der überströmenden Gebrochenheit des elegischen Rhythmus entgegengesetzte Art ungeordnet und abgerissen. Die ohnehin nicht langen Glieder werden noch durch Lücken unterbrochen, welche die hastige Eil der heftigsten Leidenschaft, der Wuth, des Zorns, des Freudentaumels gleichsam übersprang. So in jenen Epoden, deren Erfinder Archilochos war, welche sich theilweise noch an den heroischen Vers anschliessen und seinen daktylischen Schwung als einzelnes Element in ihre strophische Zusammensetzung aufnehmen. Archilochos im siebenten Jh. war aus Paros gebürtig und hatte durch seine rege Theilnahme an der Politik sehr mannigfaltige Schicksale. Aus dem Va-

Uebersetzungen aus der Griechischen Blumenlese; Leben und Kunst der Alten Bd. I erste u. zweite Abth. Gotha. 1824. 8. Ausserdem unter den unzähligen Schriften über den Begriff des Epigramms Lessings classische Abhandlung unter dem bescheidenen Titel: Anmerkungen über das Epigramm, im siebzehnten Bd. seiner sämmtlichen Werke.

terland verwiesen soll er durch einen Hymnos auf den Herakles in den Olympischen Spielen den Siegskranz errungen haben; einen gewissen Lykambes, der ihm eine seiner Töchter, Neobule, erst zusagte, dann wieder entriss, soll er durch seine Satire getrieben haben, mit dem Strick sich das Leben zu nehmen u. s. w. Mit dem Charakter der jambischen Versart stimmten die Gegenstände der Leidenschaft, welche Archilochos in derselben darstellte, wohl überein, so wie auch der gewaltsame Ausdruck und ganze Gedankengang. Seine Gedichte, von denen wir nur noch Fragmente besitzen, waren voll Leben und Kraft. Selten nur mischte er mythische Sagen hinein; das wirkliche Leben verdrängte die alte Heldensage durch das Interesse der leidenschaftlichen Gegenwart; die jambische Dichtart wurde dadurch die Grundlage des Dramas und Archilochos bildete mit ihr einen zweiten Anfangspunct der Poesie nach oder neben Homeros.*)

In der jambischen und elegischen Poesie der Ionichen Schule waren also die Lyrik und die sie begleitende Musik blos rhythmisch; in der Aeolischen Schule erhielt auch die Melodie Gestaltung und vollendete Ausbildung. Obwohl der eigentliche höchste Glanz des Aeolischen Stammes und Namens in das heroische Zeitalter fällt, während er in der Periode der blühenden Republiken vor der Ionischen und Dorischen Uebermacht in den Hintergrund zurücktritt, so waren doch die Aeolischen Staaten in Eigenthümlichkeit ihrer Verfassung und bürgerlichen

*) S. Fr. Schlegel a. a. O. III. S. 273—277.

Entwicklung keineswegs so unbedeutend, als sie auf dem grossen Schauplatz der Geschichte für den ersten flüchtigen Blick erscheinen mögen. Heitere Freudigkeit des Lebens und Geistes bezeichnet den Aeolischen Charakter in der älteren heroischen Zeit; in der späteren aber ist es die seelenvolle Tiefe des Gefühls, wodurch sich alles Aeolische besonders auch in der Kunst und Poesie auszeichnet. In der letzteren verschmilzt die Dorische Milde und Weichheit mit der Jonischen Heftigkeit und raschen Beweglichkeit in eigenthümliche Tiefe der höchsten Seelengluth zusammen. Dies ist der Styl der Aeolischen Gesänge, wie er sich kund gibt in den Bruchstücken der Sapphischen Lieder und in dem Wenigen, was sonst noch übrig ist von der Aeolischen Dichtkunst; und eben dahin gehen auch die Urtheile der Alten von der Aeolischen Musik. In den melischen und strophischen Gesängen sind Aeolische Männer die Ersten gewesen und geblieben und es darf nicht übersehen werden, dass, wie alle epischen Dichter ihre Sprache nach der Homerischen bildeten und die eigenthümlichen Wendungen derselben beibehielten, so auch in dem lyrischen Gesange die späteren Dichter ihren Aeolischen Vorgängern in der Spache vielfältig folgten; selbst Pindaros nennt seine Dorischen Gesänge oftmals auch Aeolisch. Lesbos war der Mittelpunct der Aeolischen Schule; die hier erfundene und ausgebildete Musik hiess bei den Alten die Aeolische und denselben Namen gibt Horatius oft seinen Vorbildern. Als Lesbische Dichter und Musiker glänzen schon aus der älteren Zeit der Erfinder Terpandros um 670 aus Antissa und der sagenhafte Arion uns entgegen, wie späterhin Alkäos und

Sappho um 600 das Höchste in der Kunst und in der Liebesgluth des Gesanges erreicht haben. Terpandros, welcher die erste Grundverfassung der Musik zu Sparta angeordnet, die Gesetze der Lakedämonier in Lieder gebracht, auch den Homerischen Gedichten die Melodie des begleitenden Gesanges, wenn nicht angefügt, doch fester bestimmt hat, wird nebst manchen andern Kunstweisen auch als Erfinder der skolischen Lieder und Gesangsarten (σκολιον, sc. ᾀσμα) genannt; wie Arion als erster Dithyrambendichter und Erfinder des cyklischen Chors oder dithyrambischen Tanzes, und jener eigenthümlichen Poesie des Gesanges ohne ein bestimmtes Gesetz des Rhythmus.

Alkäos und Sappho sind, wie gesagt, die Ersten des Aeolischen Gesanges. Wenn nun im Gesang die Melodie oder die Stimme über den Rhythmus herrscht und zwar eine einzelne, nicht eine gemeinsame Masse vereinter Sänger, welches die Harmonie in den chorischen Gesängen bildet, so theilt sich die Stimme, wie die Natur selbst sie getheilt hat, in eine männliche und weibliche, und die Alkäische und Sapphische Odengestaltung bietet uns diese beiden Hauptgattungen dar, in welche das strophische Gedicht (μελος) seinem inneren Wesen nach sich spaltet. Im Chor ist eigentlich kein Geschlecht, denn es herrscht das gemeinsame Gefühl der Masse; in der rhythmischen Lyrik ist allerdings die jambische Weise überwiegend männlich und mehr herbe; die Elegie neigt dagegen zum Ausdruck des Weichen, Schwebenden, Dahinsinkenden, Weiblichen. Diese zwiefache Richtung des rhythmischen Ausdrucks wird nun in den strophischen Versarten der Aeolischen Schule zur Schön-

heit des Gesanges gesteigert, indem sich das Alkäische Maass, selbst in seinen Bestandtheilen, wie auch durch die rasch hinansteigende Richtung und schnelle geflügelte Bewegung der überströmenden Kraft dem jambischen anschliesst, das Sapphische aber, wenn auch nicht in der Zusammensetzung des Einzelnen, doch in der Weichheit des ganzen Ausdrucks und dem sanften Gange sich dem Elegischen nähert. Die Strophe des melodischen Gedichtes ist nichts anders als der einmalige volle Erguss der Stimme des Gesanges, der sich mehrmals zurückwendend, öfter in der gleichen Weise und Stimmung des Gefühls wiederholt. Die Strophe selbst aber wird, wo der höchste Ausdruck begeisterter Leidenschaft und schöner Gefühle im männlichen und weiblichen Gesang das Ziel ist, wie bei jenen Künstlern, voller und grossartiger gebauet und geordnet sein, als in dem leichten Volksgesange oder heitern Gesellschaftsliede, dem Skolion. Auf der anderen Seite ist die Strophe des Aeolischen Gesanges aber auch nicht so verschlungen und in kurzen Sätzen lang hingezogen, als in den chorischen Gedichten, sondern leicht geordnet, aus wenigen aber vollen, grossen Gliedern und rhythmischen Zeilen. Alkäos, der die Sappho geliebt haben soll, ist uns eigentlich nur durch die Urtheile der Alten als ein Dichter von hoher Schönheit und hinreissender Kühnheit bekannt. Sappho war ein Höchstes in ihrer Art, vollkommen wie Sophokles und erstaunenswürdig wie Homeros in der seinigen. Sie erwähnend gerathen die Alten immer in Entzückung. Aber aus der reichen Fülle der unsterblichen Rosen dieser göttlichen Muse sind uns nur wenige Blätter erhalten wor-

den; Ein Grammatiker hat uns die eine Ode erhalten, um den Wohllaut des Rhythmus daran zu erklären; und ein Rhetor den Anfang einer anderen als ein Beispiel des Erhabenen; diesem Zufall verdanken wir die herrlichsten Gesänge, welche vorhanden sind. In diesen verlorenen Lauten der hochgefeierten Sappho, deren Stimme wahrhaft mit Feuer gemischt war, athmet die tiefste Gluth der begeisterten Seele, welche sie voll zarter Hoheit ganz aushauchen möchte in Laute der klagenden Sehnsucht. — Dass übrigens diese Lesbische Sappho nicht, wie gewöhnlich geschieht, mit der späteren von Eressos, welche sich wegen ihrer Liebe zum Phaon in das Meer stürzte, zu verwechseln sei, ist von Welker hinreichend dargethan.

Gleichzeitig mit der Sappho und befreundet mit ihr blühte auch die jüngere Dichterin Erinna ruhmvoll im Aeolischen Gesang; besonders schätzten die Alten von ihr ein kleines Gedicht in 300 Zeilen, Elakate, der Rocken genannt. In der späteren Zeit scheint die Aeolische Kunst, gleich der Ionischen, ganz in die weichste Ueppigkeit versunken zu sein. Phrynis von Mitylene verdrängte zur Zeit des Sokrates die alte ernste Musik des Terpandros durch seine weichlichen Neuerungen; und in noch späterer wird Simos aus der Aeolischen Stadt Magnesia am Mäander als der gänzliche Verderber der Musik bezeichnet, welcher die Simodie einführte, wie man diese wollüstige Tonweise nach ihm benannte.*)

Die Dorische Schule ist die reichste an Dichtern; es scheint in ihr, wie in der Bildung des Dori-

*) S. Fr. Schlegel a. a. O. III. S. 290—299.

schen Stammes überhaupt, eine ganz allmälige Entfaltung stattgefunden zu haben. Der Dorische Stamm tritt in der späteren Zeit der allgemeinen Hellenischen Geschichte ganz hell und deutlich hervor und behauptet mit seinem Ruhm und seinen grossen Thaten die Hegemonie bis zum Macedonischen Zeitalter. Der Zweck des Dorischen Staates war die Einheit oder vollkommene Gemeinschaft aller in ihm verbündeten Kräfte und durch ihn gebildeten Naturen, und die aus diesem gemeinsamen Leben hervorgehende Liebe und Begeisterung der edlen Geschlechter und freien Bürger, die unter den besonderen Gestalten der männlichen Freundschaft, der Ruhmbegierde oder der Aufopferung für das Vaterland erschien. Der Dorische Staat selbst war auf die Idee der Schönheit gerichtet und empfing nur von dieser alle beseelende Lebenskraft. Ist aber diese Idee des Schönen überhaupt das Vorwaltende, was den Geist und die Bildung des Hellenischen Alterthums auszeichnet, so muss man behaupten, dass sich der Hellenische Charakter in dem Dorischen Stamm am reinsten, eigenthümlichsten und vollständigsten, so wie auch eben deshalb am sonderbarsten und abweichendsten entwickelt hat. Dass diese so ganz auf die Idee des Schönen gegründete Dorische Bildung und Lebensweise nach dem Maassstab aller in dem Menschen liegenden höheren Kräfte und tieferen Anlagen, so wie in ihrer vollständigen Entwicklung sehr einseitig und ungenügend, in geistiger Hinsicht beschränkt, auch in sittlicher Beziehung keineswegs fehlerfrei gewesen sei, soll dabei nicht verkannt oder geleugnet werden. Die Dorischen Völker selbst scheinen die Gefahr empfunden zu haben,

welche die enthusiastische Pflege der Gymnastik, Orchestik und Musik mit sich führte; ging daher die herrschende Idee des Schönen auf der einen Seite bis zur Vergötterung, so war sie von der anderen einer strengen Ordnung unterworfen und wurde durch bestimmte Gesetze in ihren Grenzen und in der grossartigen Form unverändert erhalten.

Die Dorische Poesie spiegelt den inneren Geist des Dorischen Lebens in den Dichtungen eines Alkman, Stesichoros, Pindaros und Bakchylides auf das treueste wieder nach. Alkman, 670, aus Sardes in Lydien, welcher zu Sparta einheimisch geworden, hat den chorischen Gesang zuerst begründet und ist in jeder Hinsicht als der erste grosse Urkünstler und das Haupt der Dorischen Schule zu betrachten. Er dichtete die Gesänge für die Chöre der Spartanischen Jungfrauen; in seinen Bruchstücken findet sich schon jene Dorische Weichheit und zarte Anmuth oder Charis, welche, wie Pindaros sagt, «alles Milde unter den Sterblichen hervorbringt». Ferner besang er die Spartanischen Dioskuren und den Apollon, wie er dort in dem eigenthümlichen Karneischen Landesfest besonders verehrt ward, welches nebst den gymnastischen Spielen auch Wettkämpfe der Musik und Poesie umfasste. Auch die Grazien besang er, deren er aber nur zwei, Phänna und Kleta, die Glänzende und die Ruhmbesungene kannte. Nach Dorischer Denkart preiset er vor allem die Eunomie oder Dorische Sittenordnung, deren Schwester die Glückseligkeit sei. Ausser dem Alkmanischen oder auch nach dem Vaterlande, dem er durch Wahl und Kunst angehörte, sogenannten Lakonischen Versmaasse wird ihm auch

jener geschichtlich berühmte kriegerische Chorgesang der Greise, Männer und Jünglinge zu Sparta zugeschrieben. — Als zweiter Begründer oder Vollender des chorischen Gesanges muss Stesichoros aus Himera betrachtet werden, der sogar von diesem Umstande seinen Namen erhielt, da er vordem Tisias geheissen hatte. Von seinem Leben wird, wie von dem des Arion, manches dichterisch und sagenhaft berichtet. Seiner Poesie legen die Alten einstimmig einen besonderen Charakter von Ernst und Erhabenheit bei. Doch dürfen wir uns diese gern in epischen Anklängen verweilende Erhabenheit, wie die Pindarische, wohl nicht anders als mit der Dorischen Milde und Weichheit vereint denken; auch in seiner Oresteia hatte der Sänger die Gewalt, mit welcher die schöngelockten Chariten die Gemüther überwinden, bei süss herannahendem Frühling, in Phrygischem Gesange zu feiern ermuntert. Wenn es gegründet ist, dass Stesichoros dem chorischen Gesange, der vorher blos aus Strophe und Antistrophe bestanden, das dritte Glied des Epodos hinzugefügt, so kann er für die äussere rhythmische Gestaltung desselben als der eigentliche Vollender gelten, obwohl Pindaros weit vor allen der Erste in dieser Gattung bleibt.

Zwischen beiden folgen der Zeit nach noch zwei andere Dichter, welche jedoch nicht auf gleiche Weise in den Stufengang der Kunstentwicklung des chorischen Gesanges als des eigenthümlichen Gebildes der Dorischen Dichtkunst eingreifen, noch auch ganz dem Dorischen Styl entsprechen, so weit sich solcher aus den Nachrichten, den wenigen Bruchstücken, Urtheilen und sonstigen Charakterzügen abnehmen lässt. Iby-

kos, aus Rhegion, einer Italischen Pflanzstadt gemischten Ursprungs, gebürtig, um 555, und auf der Ionischen Samos bei dem Beherrscher Polykrates lebend, mithin schon seiner Umgebung nach nicht ganz in den Dorischen Kreis gehörend, obwohl er in Dorischer Mundart gedichtet hat, wird der Lieberasendste genannt, als der am meisten in Liebe entbrannt gewesen sei. Die Fragmente von ihm sind nicht hinreichend, zu einem vollen Urtheil über ihn zu gelangen. — Simonides, aus Keos, 490, wird dagegen als der grösste und hinreissendste Klagedichter von den Alten bezeichnet, während Pindaros in der Elegie kalt gewesen. Ein Bruchstück, was sich erhalten, bewährt diese hohe Vortrefflichkeit. Auch im Styl und Ausdruck der Sprache höchst vollendet, die überall klar und bestimmt, so leicht und voll hinfliessend, doch nirgends überschäumt, enthält es den hinreissenden Klagegesang der Danaë, den sie ausgestossen von dem zürnenden Akrisios, weil sie dem Vater der Götter Liebe gewährte, im Nachen auf wildem Meere, über den schlummernden Knaben, den ihr Arm umschlingt, aus der Seele hinströmt. Diese wunderschöne und zarte Klage, wie nur je eine menschlichen Lippen im Gesang entfloss, macht es wohl begreiflich, wie die Gewalt dieses Dichters, die Gemüther in weichen Schmerz zu bezaubern, so vielfach von den Alten gepriesen ward und fast in ein Sprichwort übergegangen ist. Durch die grosse Mannigfaltigkeit seines reichen Dichtergeistes, obwohl er im Threnos oder Wehgesang hauptsächlich berühmt war, tritt Simonides aus dem gewöhnlichen Umkreis Dorischer Bildung heraus. Denn so wie er an vielen Orten ge-

blühet hat, beim Hieron in Sicilien, beim Pausanias von Sparta und bei dem Pisistratiden Hipparchos oder Hippias zu Athen: so hat er sich auch in sehr verschiedenen Kunstarten geübt und dichterischen Ruhm erworben; in dem Gedankenreichthum seiner Sittensprüche verräth sich die damals schon übermächtig werdende Philosophie; doch bewährt uns auch hier manche gefühlvolle Betrachtung über die rührende Beschränktheit des menschlichen Daseins die elegische Richtung, welche ihn als Dichter vor allen ausgezeichnet hat. (Uebrigens ist mit unserem Simonides der Jambograph dieses Namens nicht zu verwechseln, von dem wir ein spöttisches Fragment über die Weiber haben.) — Wie reich die Dorische Schule überhaupt geblühet habe, beweisen so viele berühmte Dichternamen, wie die der Dichterinnen Praxilla von Sikyon, der Telesilla von Argos, der Korinna von Tanagra in Böotien, des Ariphron von Sikyon und Timokreon von Rhodos, so vieler anderen nicht zu gedenken. Eine besondere Erwähnung verdient noch der gefeierte Lasos, der die dithyrambische Kunst zu Korinthos auf eine Epochemachende Weise erweiterte.

Der grösste der Dorischen Dichter ist der Schüler der Korinna, Pindaros, ungefähr 520 vor Chr. zu Theben geboren und bis in ein hohes Alter, vielleicht bis 490, lebend. Er dichtete im Dorischen Dialekt Skolien, Prosodien, Hyporchemate, Päane, Parthenien, Threnodien u. s. w. Aber von diesen zahlreichen Werken haben wir ausser einigen Fragmenten nur noch 45 Siegeshymnen (ἐπινικια ᾀσματα) übrig,

14 auf Olympische, 12 auf Pythische, 11 auf Nemeische und 8 auf Isthmische. Die erkünstelte wilde Begeisterung und absichtliche Dunkelheit, welche bei den neueren Nachahmern des grossen Dichters als Pindarisch genannt wird, ist ihm selbst ganz fremd. Vielmehr ist eine grosse Ruhe, Würde und Heiterkeit in seiner Darstellung. Ist wo eine Dunkelheit, so liegt sie meistens in den vielen Anspielungen auf das, was uns fremd ist, seine Zuhörer aber in bekannter Gegenwart umgab oder ihnen aus lebendiger Erinnerung vor der Seele stand. Indem er die Sieger in den Kampfspielen besingt, geht er über auf das Lob der Heldengeschlechter, von denen der Sieger abstammte, der Stadt, welcher er angehört, oder der Götter, denen zu Ehren die Spiele gefeiert wurden; was denn bisweilen gewaltsame Uebergäuge verursacht. Es sind diese Festgesänge kaum noch lyrische Gedichte zu nennen, wenigstens sind sie nicht das, was wir Neuere darunter verstehen. Heroische und epische Gelegenheitsgedichte sind es, welche von Musik und Tanz begleitet, nicht blos abgesungen, sondern auf gewisse Weise dramatisch aufgeführt wurden. Was diesen Dichter am meisten auszeichnet, ist die hohe Schönheit, die musikalische Weichheit der Sprache und dann die Neigung, Alles in einem verschönernden Lichte zu betrachten. — Mit dem Bakchylides aus Julis aber, dessen Blüthe in die letzte Zeit des Pindaros fällt, scheint die Dorische Dichtkunst dieser alten Schule sich zum Ende zu neigen. Zwar ist, nach den Bruchstücken zu urtheilen, Styl, Sprache und Denkart noch ganz Dorisch, und wie Pindaros die Ruhe, so preiset Bakchylides die Friedlichkeit in

der gleichen Dorischen Gesinnung. Auch ist keine Verwilderung bei ihm sichtbar, die erst später verderbend über den alten chorischen Gesang hereinbrach, indem schwülstige Dithyrambendichter diese grosse alte Form von hoher Poesie zerstörten. Wohl aber bemerkt man im Bakchylides die mindere und schon sinkende Kraft; es fehlt die Pindarische Grösse und mit der Entartung des Lebens ging auch der Sinn für die Dorische Kunst verloren. *)

Wir betrachteten bisher die kunstmässige Gestaltung der Lyrik; allein wir dürfen nicht vergessen, dass die Hellenen ausserdem eines reichen Volksgesanges sich erfreueten, der ohne den musischen oder chorischen Kunstaufwand der feierlichen Lyrik im Munde des Volkes sein unmittelbares Dasein hatte. Fast alle Beschäftigungen des täglichen Lebens riefen ihre Lieder (Oden) hervor. Die Grammatiker nennen uns folgende Classen derselben: Epimilyen, gesungen beim Mahlen; Pistika beim Brodbacken; den Elinos, das Weberlied; den Iulos, das Lied der Wollespinnenden; den Himaios, das Lied der Frauen beim Brunnenziehen; die Aletis, ein Schaukellied am Fest der Erigone; die Katabaukalesis, ein Ammen- und Wiegenlied; den Epilenios, das Kelter- und Winzerlied; Poimenika, Hirtenlieder, für Rinderheerden Bukoliasmen, für Schweineheerden Sybotika; Eretika, Schifferlieder, von den Rudernden gesungen; ferner Tagelöhnerlieder, wenn die

*) S. Fr. Schlegel a. a. O. III. S. 312 ff. S. 327—338. Bd. I. S. 38. Ueber Pindaros s. noch Jakobs in den Charakteren der vornehmsten Dichter I. St. 1. 1792. S. 49—76.

Miethlinge auf den Aeckern arbeiteten und Bade- oder Badstubenlieder. Endlich Schnitter-, Drescher- und Ernteliedder der Landleute, mit Anklängen localer Mythe in und ausser Griechenland: daher die von dem mythischen Gegenstand den Namen führenden Volkslieder, z. B: Linos, auch Linodia, überhaupt das älteste und berühmteste Volkslied der Griechen; der Börmos der Maryandyner; der Lityerses der Phryger; der Manerōs der Aegypter; der Threnos der Dolionen; der Hylas der Myser und Bithyner, der Phrygische Karikon, der Kyprische Gingras, ein Adonisgesang u. s. w. Der gemeinsame Ton dieser Lieder war der der wehmüthigen Klage über die nothwendige Vernichtung alles jugendlich blühenden Lebens; verschieden von diesem Threnos ist der Olofyrmos, Klaggesänge bei Todesfällen, bei der Leiche, Beerdigung und beim Grabe. Hieran sind als ächte Volkslieder noch die Bettlerlieder anzureihen, die Eiresionen, Chelidonismata und Koronismamata. Die Eiresione war das Lied der Knaben, welche an den Festen der Pyanepsien und der Thargelien einen mit Wolle umwundenen, mit Früchten geschmückten Oliven- oder Lorbeerkranz tragend, von Haus zu Haus zogen, mit Wünschen für die Inwohner und Bitten um eine Gabe. Alsdann hiess Eiresione überhaupt Bettlerlied, wie wir oben S. 176 das Homerische erwähnt haben. Das Schwalbenlied, Chelidonisma, war ein Lied, worauf Knaben, vor den Thüren herumziehend, auf Rhodos bettelten, gesungen im Boëdromion auf die Wiederkehr der Schwalben und des Frühlings. Aehnlich war das Krähenlied,

Koronisma, mit welchem Bettler, eine Krähe in der Hand haltend, Gaben einsammelten. *)

Im Epischen und Lyrischen blieb den späteren Künstern wenig mehr übrig, als den Ionern, Aeolern und Dorern zu folgen, aber die vollkommenste Form der Poesie, das Drama, war noch so gut als gar nicht vorhanden. Es ist das eigenthümliche Werk und Erzeugniss der Athenischen Schule. Sollten auch die Athener die ersten Anfänge des Dramas nicht erfunden haben, so waren sie es doch, die ihm Gestalt, Bildung und Vollendung gaben. Vornehmlich nur dramatische Werke können zur Athenischen Schule gerechnet werden, denn es ist sehr unwahrscheinlich, dass ihre Dichter im Epischen oder selbst im Lyrischen, die einzige dithyrambische Gattung vielleicht ausgenommen, bedeutend oder eigenthümlich gewesen sein sollten. Die Grenzen dieser Schule bestimmen sich daher von selbst und haben nicht die Schwierigkeit, wie die Kreise der lyrischen Schulen, welche oft in einander übergehen.

In Athen ward die Poesie zu einer reinen Kunst des Schönen; der Stoff und alles Aeusserliche ward nichts als Organ, um das Ideal in der Vollkommenheit der höchsten Form darzustellen. Die metrische Kunst der dramatischen, unendlich mannigfaltigen Sylbenmaasse, sowohl in dem mehrentheils jambischen

*) S. Fr. Ritschl in der Allgemeinen Encyclopädie von Ersch und Gruber. Sect. III v. Meier. Bd. I. S. 321. ff. Eine gut classificirte Darstellung dieses Gegenstandes, mit Einflechtung der noch übrigen Reste des alten Volksliedes, s. in der Dissertation von Koester: de cantilenis Graecorum popularibus. Berolini, 1831, 8.

und dialogischen, als in dem strophisch gesungenen und chorischen Bestandtheil, ward nun ein Mittel des höchsten leidenschaftlichen, so wie des höchsten sittlichen Ausdrucks für Charakterhoheit und Würde. Eben so die Diction, welche bei der höchsten sittlichen und gesellschaftlichen Regsamkeit und Ausbildung des Menschen die feinsten und verborgensten Aeusserungen seiner Natur bezeichnen lernte. Wenn sie im Anfang weniger schön war, so vereinigte sie in ihrer Vollendung mit der Hoheit und dem Adel der Dorischen noch jene scharfe Bestimmtheit und den umfassenden Reichthum, welche dieser fehlten. Ausser dem Mythus im tragischen Sagenkreise gehörte nun auch das wirkliche, öffentliche und häusliche Leben für die Komödie und das spätere Drama zur Sphäre der Poesie, wodurch jede erhabene, schöne und hinreissende Leidenschaft, jeder erhabene und schöne Charakter, was die Alten Ethos und Pathos nennen, als der eigentliche Gegenstand der Poesie bei den Athenern seinen weitesten Spielraum empfing. Das lenkende oder vielmehr herrschende Princip der Athenischen Schule vom Anfang bis zum Ende derselben war der öffentliche Geschmack und Kunstsinn und dieser war nichts als eine reine Aeusserung der öffentlichen Sittliehkeit, deren treuer Abdruck auf jeder Stufe der Kunstsinn war. Aber er bestimmte weiter nichts als das Ideal des Schönen und gab über nichts Zufälliges willkürliche Gesetze. Unter den Athenern allein, wie sonst bei keinem Volk in der alten und neuen Geschichte, genoss die Poesie während einer kurzen Zeit ihr ursprüngliches Recht an unbegrenzte äussere Freiheit und unbeschränkte Autonomie; beson-

ders die poetische Darstellung des öffentlichen Lebens, die alte Komödie, ist davon ein merkwürdiges Beispiel. *)

Hier müssen wir beiläufig an die parodische Dichtung erinnern, von der schon oben beim Verfall des Epos die Rede war. Diese Gattung hat allerdings keinen grossen poetischen Werth, wenn sie nicht als Moment in einem höheren Ganzen, sondern mit dem Anspruch auf ein selbstständiges Dasein auftritt. Aber für die geistige Entwicklung hat sie unbestritten einen positiven Werth durch die Bestimmtheit, mit welcher sie über den parodirten Gegenstand erhebt und das Bewusstsein von ihm frei macht. Sie verräth daher immer, dass der Geist im Begriff sei, von Gestaltungen, in welchen er bis dahin den Genuss seiner Realität hatte, zu scheiden und zu einer neuen Bildung überzugehen. Die Befreiung des Selbstbewusstseins von jeder stoffartigen Gebundenheit ist es also, welche in der Parodie hervortritt und welche namentlich in der Komödie ein so unentbehrliches und nothwendiges Element ausmacht. In dieser Rücksicht stellen wir auch die Parodie hieher als das komische Pathos anregend und unterstützend, da sie wegen ihres reflectirten Charakters weder im Epischen, noch im Lyrischen einen rechten Anknüpfungspunct findet, wenn sie auch bald die epische, lyrische oder dramatische Form annimmt. Für den Erfinder der Parodie gilt der Jambograph Hipponax aus Ephesos, in der Mitte des sechsten Jh., ein kleiner, magerer, hässlicher Mensch, der sich

*) S. Fr. Schlegel a. a. O. IV. S. 16—19.

verbissen und bitter ausliess. **Hegemon** von Thasos, ein Liebling der Athener und Zeitgenosse des Alkibiades, mit dem Beinamen «das Linschen», gilt für den Erfinder der dramatischen Parodie und war der erste, der Parodieen im Wettstreit sang und Sieger in dieser neuen Kampfart ward. Er schrieb eine Komödie im alten Styl «Philinne», eine Gigantomachie und Gastmahlschilderungen. Aehnlich schrieb ein gewisser Matron, von dessen Leben und Zeitalter wir gar nichts wissen, ein grosses parodisches Gedicht «Die Attische Mahlzeit» in Homerischen Versen, wovon uns Athenäos noch ein Fragment von 122 Versen aufbehalten hat. Als die tüchtigsten Parodisten werden von den Alten Sopater von Paphos, ein gewisser Böotos und Euböos von Paros gelobt; der Letztere ward einst von den Athenern wegen einer Schmähschrift verurtheilt, rettete sich aber bei dem kunstliebenden Publicum durch vier Bücher Parodieen, die beifällig aufgenommen wurden. *)

Was nun die dramatische Poesie betrifft, so ist das Eigenthümliche ihrer Griechischen Bildung, dass hier der Gegensatz des Tragischen und Komischen sich vollkommen entwickelt. Die Orientalische Gestaltung des Dramas, wie wir sie in China und Indien kennen gelernt haben, bringt es noch nicht zu einer solchen aus der Tiefe der Idee entsprungenen Scheidung, sondern hält sich an den Begriff der Handlung überhaupt, ohne die innere Entfaltung der

*) Die beste und genaueste Darstellung der parodischen Dichtkunst der Griechen s. in dem Aufsatz von Moser in den Studien von Daub und Creuzer, Bd. VI. S. 267 ff. 1808, mit dem Abdruck aller erhaltenen Fragmente.

Freiheit und des Charakters zum Princip zu machen. Bei den Griechen aber strebte die Kunst überall zur höchsten Reinheit der Form; ähnlich hier, wie auch im Epos, wo das Mythische, Genealogische und Historische sich in besonderen Kreisen nicht nur, sondern auch durchaus von der Geschichtschreibung schieden, während im Orient das Epos und die Historiographie oft in einander verfliessen; Firdussi ist z. B. so sehr wirklicher Epiker als auch wirklicher Historiker. — Das Griechische Drama entstand seiner äusseren Veranlassung nach aus den chorischen Gesängen, welche bei den Festen der Dionysos üblich waren. Nach dem Namen des Gottes selbst hiess ein solcher Hymnos Dithyrambos, in Bezug auf die doppelte Geburt des Gottes. Diese Dithyramben hatten einen zwiefachen Charakter; sie waren heiterer Natur, theils mit kühnem Schwung den wirklichen Preis des Dionysos entfaltend, theils mit Laune neckisch, spöttisch, ja obscön sich äussernd; jenes ist der Dithyrambos im engeren Sinn, dies ist der phallische Dithyrambos, indem die festfeiernde Procession ein Weinfass und einen Phallus als symbolische Attribute mit sich führte. Dort wurde, indess die Chöre den Altar im Kreise umtanzten, dem Gott ein Bock (τραγος) geopfert, woraus der Name der Tragödie entstand; hier schwärmte man von Dorf zu Dorf in ausgelassenem Scherz und Muthwillen tanzend und singend umher und so entstand aus dem Wort Komos, d. i. Schwarmzug, und aus Ode (κωμος ἡ μετ' οἰνου ᾠδη) der Name Komödie. In dem Attischen Flecken Ikaria war diese letztere Sitte am frühesten heimisch und noch zur Zeit des Aristoteles traten in Attika Chöre von Knaben und

Männern aus den Landleuten nach Völkerschaften zusammen und sangen, noch bestaubt von Ernte und Pflug, improvisirte Gesänge. Als improvisirende Schauspieler, welche aus dem Stegreif allerlei Charaktere, Kuppler, Ehebrecher, trunkene Liebhaber in Gesellschaft der Geliebten u. s. w. zur allgemeinen Ergötzlichkeit possenhaft darstellten, werden die Deikelisten, Phallophoren, Autokabdalen, Phlyaken, Ethelonten, Magoden und Hilaroden von den Alten erwähnt; wie es scheint, verschiedene Namen für dieselbe Sache bei den Lakedämoniern, Sikyonern, Thebanern u. s. w. Es war dies das Volksschauspiel, der unmittelbare Boden, auf welchem sich das Kunstdrama erhob; die Hilaroden entwickelten ein eigenes komisch-satyrisches Drama, die Hilarotragödie, als deren Erfinder Rhinton von Syrakus zur Zeit des Ptolemäos Philadelphos genannt wird. In den Bakchischen Festen bildete sich nun Schritt vor Schritt der Chor aus den dithyrambischen und phallischen Chorgesängen und Tänzen, die Handlung aus den erzählenden Zwischengesängen, welche zur Abwechselung, um die chorische Monotonie zu unterbrechen, nach und nach eingeführt wurden, endlich der Dialog oder die dramatische Vorstellung, als diese Zwischensänger die in der Erzählung vorkommenden Personen selbst darzustellen anfingen. Diese allmälige Ausbildung können wir mehr nur errathen, als in ihren einzelnen Momenten mit Bestimmtheit nachweisen, weil uns das Alterthum im sechsten Jh. fast nur die Namen des Susarion, Thespis und Phrynichos als solcher nennt, von denen die Kunstgestaltung des Dramas ausgegangen sei. So viel ist gewiss, dass

Thespis sich noch nicht darüber erhob, die Handlung durch mehr als Einen Hypokriten oder Schauspieler darzustellen; die Fragmente aber, welche unter seinem Namen sich erhalten haben, sind sämmtlich unächt. Phrynichos wird als sein Schüler genannt und scheint der Handlung seiner Schauspieler einen bestimmten Stoff untergelegt, ihn auch zum Theil wenigstens bearbeitet zu haben. Die Eroberung von Miletos, welche in die Zeit seiner Blüthe fiel, gab ihm Gelegenheit zu einem Trauerspiel, was ein so heftiges Mitleiden bei den Zuschauern erregte, dass ihm die Archonten eine Geldbusse auflegten, und denselben Gegenstand von Neuem auf die Bühne zu bringen verboten. Auch führen die Alten von ihm eine Alkeste und ein anderes Trauerspiel, die Phönissen, an, in welchem die Besiegung der Perser erwähnt war. Aber erst mit Aeschylos (480) trat das Drama in völliger Klarheit auf und schied sich in drei Gattungen: erstlich in die Tragödie, in welcher der Kampf des Einzelnen und seiner Freiheit mit der Nothwendigkeit des sittlichen Lebens als dem Schicksal schmerzlich aber im Schmerz erhebend sich entwickelte; zweitens in das Satyrspiel, in welchem der Ernst der sittlichen Freiheit mit dem natürlichen und willkürlichen Dasein heiter contrastirt wurde, indem der Chor der Satyrn diese ungebundene, gesetzlose Stimmung dem heroischen Pathos gegenüber repräsentirte; drittens in die Komödie, in welcher das ganze menschliche Leben, Sitte, Kunst und Wissenschaft auf den Kopf gestellt erschien und durch diese positive Ausgelassenheit des verkehrten Sinnes und seines Widerspruchs gegen das Heilige, Schöne und

Wahre, also in der Auflösung der Idee nichts destoweniger die Idee selbst dargestellt wurde. *)

Die Tragödie wurde zuerst durch Aeschylos ein wirkliches Kunstwerk. Er ward zu Eleusis in Attika in der 63 Ol. geboren, zeichnete sich in den Persischen Kriegen aus, verliess Athen, ging nach Si-

*) Die Entstehung des Griechischen Dramas gehört zu den Gebieten der Forschung, worin Weisheit und Thorheit gleichmässig zu glänzen seit jeher sich haben angelegen sein lassen; die wundersamsten und abgeschmacktesten Hypothesen sind darüber ausgebrütet; die tiefsten Gedanken über das Wesen der menschlichen Freiheit und über den Zweck der Kunst haben sich daraus entsponnen. Von dem, was die Alten darüber äussern, sind die tausendfach commentirten Stellen in der Poetik des Aristoteles und in der Ars poetica des Horatius das Treffendste, noch immerfort nach allen unseren Untersuchungen Vollgültige. Bei den Neueren sieht es in dem vorigen Jahrhundert oft aus, als wenn sie einerseits aus dem Bock, andererseits aus dem Wein und den Satyrn als solchen, etwa noch mit Hinzunahme des beliebten Karrens des guten Thespis und des Bierhefens, womit er einsichtsvoll seine Mimen bestrich, die ganze dramatische Kunst, ohne alle Ahnung von der Freiheit des Geistes, ohne allen Sinn für die göttliche Nothwendigkeit der verschiedenen Kunstformen ableiten könnten; das Aeusserliche verdeckte ihnen ganz den inneren Trieb dieser höchsten Gestalten der Kunst. Nicht, als wenn Lyrik und Epos geringer wären; im Unendlichen gilt ein Moment so viel wie das andere; aber die dramatische Poesie, weil sie die epische und lyrische in sich aufhebt, ist nicht nur in sich die reichste an Mitteln, sondern auch diejenige, welche mit allen anderen Künsten auf das Leichteste sich in Verbindung setzt und sich zu dem Brennpunct ihrer Leistungen macht. Es ist das Verdienst der modernen Aesthetik und namentlich der Deutschen, den Begriff des Tragischen und Komischen wirklich gefunden zu haben; Lessing in seiner Hamburgischen Dramaturgie, Schiller in seinen ästhetischen Abhandlungen, Schelling an verschiedenen Orten in seinen Schriften, Solger in seinem Erwin, Jean Paul in seiner

cilien, st. hier 525 und ward in der Gegend von Gela begraben. Er ordnete eine selbstständige Bühne an, führte Masken ein und kleidete seine Schauspieler in ein anständigeres Gewand. Ausserdem führte er den zweiten Schauspieler ein und belebte durch diese Erfindung den Dialog, der bisher einseitig zwischen dem

---

Vorschule, haben uns über die Bedeutung dieser beiden Richtungen mehr aufgeklärt, als eine Legion jener gedankenlos entworfenen Schriften, welche mit dem ganzen Schwall ihrer Redensarten am Ende doch nur zu sagen wissen, dass man bei der Tragödie gerührt werde, bis zum Weinen sogar, bei der Komödie dagegen eine wohlthätige Erschütterung des Zwerchfelles durch das Lachen verspüre. Von dieser Gemeinheit ist die Wisssenschaft wenigstens erlöst und als einen ihrer glänzendsten Triumphe würde ich hier namentlich die wunderschöne Charakteristik der Tragödie und Komödie anführen, welche Hegel in der Phänomenologie S. 683—696 gibt, wenn anders der Raum es erlaubte. — Was die ersten Anfänge des Griech. Dramas betrifft, s. P. F. Kanngiesser: Die alte komische Bühne in Athen, Breslau 1817, S. 13—57. In den folgenden Abtheilungen dieses Buches, bei dem freilich das Breite des Styls zu bedauern ist, hat der Vf. der scenischen Einrichtung des alten Theaters vielen Fleiss gewidmet. Alles war darin auf die Mitte bezogen, nicht, wie bei uns, auf die Seiten; der Haupteingang und die Hauptdecoration stand vorn in der Mitte; die Schauspieler, durch hohe Schuhe und Masken vergrössert, standen auf Stufen erhöhet; unten schloss sich der Chor an; hieraus ging eine plastische, pyramidalische Form des Ganzen hervor und Alles wurde mit Einem Blick in eine runde Gruppe zusammengefasst. Die nähere Beschreibung hat in ihren Einzelheiten grosse Schwierigkeiten und wir sind, trotz der vortrefflichen Arbeiten eines Genelli, Hirt und Stieglitz, immer noch nicht ganz im Reinen. Eine sehr unterrichtende Darstellung der Griech. Bühne hat A. W. v. Schlegel in seiner dritten Vorlesung gegeben. — Was das Griech. Volksschauspiel angeht, so ist darüber insbesondere Finkenstein in der Arethusa, Th. II. Berlin, 1810, S. 5—27 nachzulesen.

Chor und der einen spielenden Person geführt wurde. Von hier an erzeugte das Athenische Theater einen unermesslichen Reichthum tragischer Werke; allein nur wenige sind davon auf uns gekommen; unter diesen jedoch nicht nur von den vorzüglichsten Tragikern, dem Aeschylos, Sophokles, Euripides, sondern auch bei diesen wieder einige von ihren ausgezeichnetsten Producten, so dass in ihnen der Gang der tragischen Kunst unzweideutig vor uns liegt. Der tragische Styl des Aeschylos ist gross, strenge und nicht selten hart; im Styl des Sophokles ist vollendetes Ebenmaass und harmonische Anmuth; der Styl des Euripides ist weich und üppig, ausschweifend in seiner leichten Fülle und das Ganze der Ostentation glänzender Stellen aufopfernd.

Von den vielen Tragödien des Aeschylos besitzen wir nur noch sieben, die Perser, Sieben gegen Theben, Agamemnon, die Choëphoren, die Eumeniden, die Hiketiden und den gefesselten Prometheus. In den Persern hat er den Triumph, den er miterkämpfen half, durch einen Umweg besungen, indem er den Sturz der Persischen Herrlichkeit und die schmähliche Rückkehr des kaum entflohenen Monarchen zu seinem Königssitz schildert; mit den lebendigsten Farben beschreibt er darin die Schlacht bei Salamis. In diesem Stück wie in den Sieben vor Thebe strömt eine kriegerische Ader und des Dichters persönliche Neigung zum Heldenleben schimmert unverkennbar und grossartig hindurch. Mit grosser Weisheit schildert der Dichter in beiden Tragödien den Ausgang der Kämpfe nicht als zufällig, wie er fast immer im Epos erscheint, sondern durch über-

müthige Verblendung auf der einen, durch besonnene Mässigung auf der anderen Seite voraus bedingt. Die Schutzgenossinnen sind überwiegend lyrisch und machten vielleicht die Mitte zweier anderen Tragödien, deren Namen uns noch aufbehalten sind, nämlich der Aegyptier und der Danaiden. Dann schilderte die erste die Flucht der Danaiden aus Aegypten vor der verabscheueten Vermählung mit ihren Vettern; die zweite mit ihren herrlichen Chorgesängen, wie sie in Argos Schutz suchen und finden, die dritte die Ermordung der aus Zwang genommenen Gatten. — In Agamemnon, den Choëphoren und den Eumeniden besitzen wir unter dem Namen der Orestie, was sehr merkwürdig und belehrend ist, eine vollständige Trilogie. In der älteren Zeit kämpften die Dichter nämlich nicht mit einem einzigen Stück um den Preis, sondern mit dreien, die jedoch nicht immer durch ihren Inhalt zusammenhingen und diesen war noch ein viertes satyrisches Drama angehängt. Alles dies wurde an einem Tage nach einander aufgeführt. Der ästhetische Begriff der Trilogie, der mit jenem historischen nicht als derselbe verwechselt werden darf, ist, dass mehre Tragödien vermöge eines gemeinsamen durch ihre Handlungen hindurchgehenden Verhängnisses offenbar zu Einem grossen Cyklus verknüpft werden können. In der Dreizahl ist dabei dem Dichter für umfassendere Mythen Satz, Gegensatz und Vermittelung dargeboten; die Gegenstände der drei Tragödien konnten übrigens der Zeit nach weit auseinanderliegen, als auch unmittelbar aufeinanderfolgen. In der Orestie des Aeschylos besitzen wir gewiss eines der erhabensten Gedichte, wozu

sich je eine menschliche Einbildungskraft erschwungen und wahrscheinlich das reifste und vollkommenste unter allen Hervorbringungen seines Genius; denn er war wenigstens sechzig Jahr alt, als er diese Schauspiele auf die Bühne brachte, die letzten, womit er zu Athen um den Preis warb. — Der gefesselte Prometheus stand wiederum in der Mitte zwischen zwei anderen, dem feuerbringenden und dem erlösten Prometheus, wenn wir anders den ersten, der ohne Frage ein satyrisches Drama war, zu einer Trilogie mitrechnen dürfen; von dem erlösten Prometheus ist uns in der Lateinischen Uebersetzung des Attius noch ein bedeutendes Bruchstück aufbehalten. Der gefesselte Prometheus ist die Darstellung standhaften Leidens und zwar des unsterblichen Leidens eines Gottes. An einen öden Felsen, dem umkreisenden Ocean gegenüber hingebannt, umfasst dies Schauspiel dennoch die Welt, den Olymp der Götter und die menschenbewohnte Erde, Alles über den jähen Abgrund der dunkeln Titanischen Mächte in kaum noch sicherer Verfassung ruhend. Sind die anderen Dichtungen der Griechischen Tragiker einzelne Tragödien, so ist diese die Tragödie selbst: ihr innerster Geist in seiner ersten noch ungemilderten Herbigkeit, ganz darniederwerfend und vernichtend offenbart.

Aeschylos ist oft noch ganz lyrisch, gerade weil er zuerst den Dialog entfaltete. Die Charaktere sind noch nicht in das Detail hin nüancirt; er entwirft sie mit wenigen, kühnen und starken Zügen. Seine Plane sind äusserst einfach; er verstand es noch nicht, eine Handlung reich und mannigfaltig zu gliedern und

ihre Verwicklung in abgemessene Fortschritte einzutheilen, weshalb bei ihm oft ein Stillstand entsteht, welchen die gedehnten Chorgesänge noch fühlbarer machen. Seine Behandlung des Schicksals ist äusserst herbe: in seiner ganzen düstern Herrlichkeit schwebt es über den Sterblichen; lauter riesengrosse Gestalten schreiten einher und nach diesem Maass sucht er die Sprache der Personen selbst riesenmässig anzuschwellen, woraus schroffe Zusammensetzungen, im Lyrischen oft Verschlungenheit der Wortfügungen und damit grosse Dunkelheit entsteht. Doch fehlt es seinen oft einzig seltsamen Bildern nicht an den furchtbaren Grazien, welche die Alten überhaupt am Aeschylos rühmten. *)

Mit ächter Schöpferkraft hatte Aeschylos die Tragödie erfunden, ihre Grenzen, ihre Richtung und ihr Ziel bestimmt. Was der kühne Dichter entwarf, führte Sophokles noch schöner aus. Er bildete seine Erfindungen, milderte seine Härten, ergänzte seine Lücken und vollendete die tragische Kunst, die mit dem höchsten Augenblick des öffentlichen Attischen Lebens und herrschenden Sittentons zusammentraf. Sophokles wurde im zweiten Jahr der 71 Olympiade geboren und st. im dritten der 93 Ol. Sein Geburtsjahr fällt also fast in die Mitte zwischen die seines Vorgängers und seines Nachfolgers hinein; mit Aeschylos hat er häufig um den tragischen Epheukranz gerungen und den Euripides hat er noch überlebt. Als ein Jüngling von sechszehn Jahren wurde er wegen seiner Schönheit erwählt, dem Chor der Jünglin-

*) S. die vierte Vorlesung von A. W. v. Schlegel. Ferner Jakobs in den Charakteren u. s. f. Bd. 2. St. 2. S. 391—461.

ge, welche nach der Schlacht bei Salamis, worin Aeschylos mitgefochten, den Päan um die aufgerichtete Tropäe aufführten, nach Griechischer Sitte auf der Leier spielend vorzutanzen. Ein Feldherrnamt verwaltete er zugleich mit Perikles und Thukydides, schon dem Greisenalter näher; ferner das Priesterthum eines einheimischen Heroen. Im fünf und zwanzigsten Jahre fing er an, Tragödien aufzuführen; zwanzig Mal erwarb er den Sieg, öfter die zweite Stelle, niemals die dritte. In dieser Bemühung fuhr er mit zunehmendem Gelingen fort, bis über sein neunzigstes Jahr hinaus, ja vielleicht rühren aus dieser späten Zeit einige seiner grössten Werke her. Im Verhältniss zu der grossen Fruchtbarkeit des Sophokles, da er nach Einigen 130 Stücke geschrieben haben soll, wovon aber der Grammatiker Aristophanes 17 für unächt erklärte, nach den mässigsten Angaben 80, ist uns freilich von ihm wenig übrig geblieben, da wir nur 7 haben, den Ajas, die Trachinierinnen, den Philoktetes, die Elektra, den König Oedipus, Antigone und Oedipus zu Kolonos; doch finden sich darunter verschiedene, die bei den Alten als seine vorzüglichsten Meisterwerke anerkannt waren, wie die Elektra, Antigone und die beiden Oedipus.

Im Gemüth des Sophokles war die göttliche Trunkenheit des Dionysos, die tiefe Erfindsamkeit der Athene und die leise Besonnenheit des Apollon gleichmässig verschmolzen. Mit Zaubermacht entrückt seine Dichtung die Geister ihren irdischen Banden und versetzt sie in eine höhere Welt; mit süsser Gewalt lockt er die Herzen und reisst sie unwiderstehlich fort. Ein grosser Meister in der seltenen Kunst des Schick-

lichen weiss er auch durch den glücklichsten Gebrauch der grössten tragischen Kraft die höchste Spannung zu erreichen; gewaltig im Rührenden wie im Schrecklichen, ist er dennoch nie bitter oder grässlich. — Wunderbar gross ist seine Ueberlegenheit über den Stoff, seine glückliche Auswahl desselben, seine weise Benutzung der gegebenen Umrisse der Charaktere und Ereignisse der alten Sage. Unter so vielen zahllosen möglichen Auflösungen immer sicher, die beste zu treffen, nie von der zarten Grenze zu verirren und selbst unter den verwickeltsten Schranken mit geschickter Fügung in das Nothwendige seine völlige Freiheit behaupten: das ist das Meisterstück der künstlerischen Weisheit. Auch wenn ein Vorgänger ihm schon die nächste und beste Auflösung vorweggenommen hatte, wusste er den entrissenen Stoff sich von Neuem zuzueignen. Er vermochte nach dem Aeschylos in der Elektra neu zu sein, ohne unnatürlich zu werden. Auch den an einzelnen grossen Umrissen und glücklichen Veranlassungen reichen, im Ganzen aber ungünstigen und lückenhaften Stoff des Philoktetes wusste er zu einer vollständigen Handlung zu gestalten und zu ergänzen, welcher es weder an einer leichten Einheit noch an einer völligen Befriedigung fehlt. — Der Attische Zauber seiner Sprache vereinigt die lebendige Fülle des Homeros und die sanfte Pracht des Pindaros mit der durchdachtesten Bestimmtheit im vollendeten Gliederbau der dichterischen Perioden. Die kühnen, grossen aber harten, eckichten und schneidenden Umrisse des Aeschylos sind in dem Styl und Ausdruck des Sophokles bis zu einer scharfen Richtigkeit, bis zu einer weichen

Vollendung verfeinert, gemildert und ausgebildet. — Der Rhythmus des Sophokles vereinigt gleicher Weise den starken Fluss, die gedrängte Kraft und die männliche Würde des Dorischen Styls mit der reichen Fülle, raschen Weichheit und zarten Leichtigkeit Ionischer oder Aeolischer Liederweisen. — Der Begebenheiten, im Gegensatz der Handlungen, sind beim Sophokles so wenig als möglich und der Kampf der individuellen Freiheit mit der Nothwendigkeit der allgemeinen Freiheit, dem Geist in seiner Wahrheit, empfängt durch die Betrachtung des Chores stets eine versöhnende Gestalt. Der Schluss jeden Werkes gewährt endlich die vollste Befriedigung und die menschliche Freiheit, wenn sie gleich dem äusseren Erfolg nach zu sinken scheint, siegt doch durch die innere Würde der Gesinnung. Des Helden tapfere Gegenwehr kann und muss der Macht des Schicksals erliegen: aber das selbstständige Gemüth hält dennoch in allen Qualen standhaft zusammen und schwingt sich endlich frei empor, wie der sterbende Herakles in den Trachinierinnen. *)

Das Hauptgesetz der tragischen Handlung liegt darin, dass sie ohne alle Zufälligkeit oder entscheidende Willkür in einer nothwendigen Kette von Ursachen und Wirkungen zu ihrem Ziele fortschreiten muss (worin die von Aristoteles aufgestellte, später von den Franzosen so missverstandene Einheit der Handlung und der mit ihr verknüpften Zeit und Localität zugleich bedingt ist). Selbst ihr erster Ur-

*) Diese wundervolle Schilderung des ästhetischen Charakters des Sophokles ist auszugsweise entlehnt aus Fr. Schlegel Bd. V. S. 131 — 135.

sprung darf nicht ein reiner Zufall oder ein reiner menschlicher Entschluss sein, sondern muss eine solche Quelle haben, in welcher sich menschlicher Wille und höherer Drang so ineinander verlieren, dass weder das eine noch das andere rein herauszuscheiden ist. Und gerade hierin ist Sophokles Meister. Denn die Fabeln des Aeschylos sind zwar alle so beschaffen, dass sie diesen Forderungen Genüge leisten, aber die vorbereitenden Umstände selbst werden den Zuschauern wenig vor Augen gerückt, vielmehr pflegt nur die Entscheidung selbst auf dem Theater vorzugehn. Was vorherging, pflegen Aeusserungen der handelnden Personen nur anzudeuten oder Chorgesänge zu entwickeln, worin zuweilen die Absichtlichkeit, dieses gerade an dieser Stelle unserer Seele vorzuführen, fast zu wenig zu verkennen ist. Sophokles dagegen setzt uns immer in den Punct, wo sich gerade die zerstreuten Fäden zur Vorbereitung der nahen Entscheidung vereinigen, und das Frühere weiss er meist schon in den ersten Reden, oft aber auch später und wohl tief in das Stück hinein so kuntsreich anzubringen, dass keine Absicht darin auffällt.

Im Ajas tritt das Göttliche und Menschliche in den offensten Streit gegeneinander; jenes gestaltet sich hier als Neid und zerstörender Hass einer bestimmten Gottheit, der Athene, deren Wesen Maass und Besonnenheit. Der Sinn des Ajas aber war ohne Demuth; gern hätte er dem Göttlichen getrotzt und schon sein Leib war zu gross und herrlich für einen Menschen. In der Anschauung dieses Gegensatzes kann der Chor nur warnend, mitfühlend und im Loose des Herrschers das seinige mitbejammernd sich

verhalten. Er zeigt die innigste Anhänglichkeit an seinen König, in den letzten Gesängen eine rührende Trauer über dessen Tod und die Sehnsucht nach der glücklichen Ruhe des Vaterlandes. Nachdem aber einmal der Trotz des überkräftigen Menschen zerstört ist, wird er wieder in die Gemeinschaft des Göttlichen und Menschlichen aufgenommen; das Grab wird ihm und sein Feind Odysseus selbst, miterschüttert von dem tragischen Geschick, hilft ihm dasselbe gegen Menelaos und Agamemnon erstreiten. Ohne diesen Ausgang würden wir das Schauspiel mit Bitterkeit verlassen; nun aber sind wir von der Versöhnung des Menschlichen mit dem Göttlichen, indem jenes seine Schuld gebüsst, dieses nach der Strafe verzeihend sich gezeigt hat, erhoben und erheitert. — Der Sohn des Zeus selbst, Herakles, nachdem er einmal menschlich geboren, musste, um zur Gottheit zu gelangen, sich, den Menschen, erst von Grund aus durch die Flamme vertilgen. Dies erhabene Schauspiel gewähren uns die Trachinierinnen. Der Hauptgegenstand der Tragödie sind zwei Personen, Herakles und Deïanira, ohne dass die Einheit der Handlung dadurch litte. Das ganze Wesen der Deïanira muss uns für sie einnehmen; sie erscheint edel, mild, liebevoll und verständig; und dies schöne Bild wird vor unseren Augen zertrümmert durch einen einzigen unschuldigen, aber unbesonnenen Fehl, ja sie zerstört sich selbst, weil sie weder den eigenen Fehl noch das Verderben des geliebten Göttersohnes zu ertragen vermag; denn durch einen so kleinen Fehl wird auch der Held, der Halbgott, der Wohlthäter des Menschengeschlechts hinabgerissen. Kein

eigener Frevel vertilgt ihn, denn diesen lässt ihn Zeus im Sclavendienst abbüssen, sondern sein irdisches Theil selbst, sein gebundenes Verhältniss zu einem Weibe. Besser verträgt sich in dieser Welt nicht das ruhige, innige, ihren Besitz sichernde Weib mit der um sich greifenden und das Höchste und Fernste anstrebenden Natur des Mannes. — Im Philoktetes spielen in den körperlichen Schmerz noch viele geistige Leiden; wir bewundern, wie in dem Helden das ganz lebhafte Gefühl für den Schmerz auf der anderen Seite mit so grosser Stärke und Standhaftigkeit gepaart ist. Die liebenswürdigen Charaktere des Neoptolemos und Philoktetes deuten auf einen freundlichen und gleichsam vertraulichen Schluss, der denn darin besteht, dass weder die Nachgibigkeit des Freundes den Schluss des Schicksals zu verhindern, noch selbst die List und Anstrengung des Feindes ihn zu befördern vermag, sondern, indem schon demselben aus guter Meinung entgegengehandelt werden soll, ein selbst Mensch und Freund des Philoktetes gewesener Gott, Herakles, erscheint, um die Zukunft zu enthüllen und uns mit unserem eigenen Willen mit dem Schicksal zu vereinigen. — In der Elektra und Antigone offenbaren sich die höchsten sittlichen Gesetze in ihrer erhabensten und schreckenvollsten Würde und mit tiefem Sinn ist das Werkzeug ihrer Handlung in jedem dieser beiden Stücke eine Jungfrau, denn sie ist die reinste Trägerin ächter Sittlichkeit. In der Elektra ist die Zeichnung der Weiblichkeit oft ein wenig herbe; aber hier braucht auch die treue Rächerin des Vaters nicht allein eine grössere Anstrengung zum Kampf mit ihrer eigenen Mutter, son-

dern, diese steht ihr noch dazu gegenüber als das von der Sitte entfesselte Weib, das sich desto empörter gegen die Sitte des Geschlechts auflehnt. In dem schönen Gemüth der Antigone dagegen, wiewohl sie mit allen Bürgern dem Kreon als dem gesetzmässigen König des Landes Gehorsam schuldig ist, siegt die ewige Macht heiliger Sitte über das harte Gebot des menschlichen Gesetzes. Bei aller Hoffnung und allem Wunsch jugendlicher Freuden geht sie freiwillig in den Tod und stirbt in der höchsten Glorie, während der König, von äusserer Macht und endlicher Klugheit zu weit verleitet, ohne jedoch die ganze Schuld des Verderbens auf sich geladen zu haben, seinen Frevel gegen das göttliche Gesetz der Liebe mit der Ausrottung seines ganzen Hauses büsst. — Nirgend aber ist wohl eine so vollkommene Verknüpfung und Darstellung einer tragischen Handlung zu finden, als in den beiden Stücken, welche die Geschichte des Oedipus zum Gegenstande haben. Der gute König, der unbewusst den Vater erschlagen und die Mutter geheirathet hat, muss, um sein Volk von der rächenden Pest zu retten, mit eigener Hand Schritt vor Schritt seine ihm selbst verborgenen Thaten aufdecken. Immer heller schimmert ihm der wahre Zusammenhang durch; seine Mutter und Gattin bebt vor der Ahnung zurück und möchte gern das Zweifelhafte ruhen lassen, aber ihn treibt sein eigenes Grauen fortzuschreiten, bis Alles enthüllt ist. Nun ist es wahr, er war unschuldig; nichts von diesem allen that er mit Wissen und Willen; aber damit beschwichtigt sich nicht die innere, in gewaltiger Wahrheit sich aufdrängende Abscheu der Natur. Es

ist geschehen; wir schaudern, dass es geschehen ist, nicht dass es gethan ward, und durch wen es geschah, der es nicht that, der muss in innerer Entzweiung wohl gegen sich selber wüthen. — Aber wen die Hand des Schicksals so traf, dessen Person ist uns schon dadurch ein heiliger Gegenstand, und von der Kunst, nachdem sie uns durch das Unterliegen des Zeitlichen erschüttert hat, erwarten wir, dass sie es uns nun auch darstelle, wie ihm eben dadurch das Siegel des Ewigen aufgedrückt wurde. Diese höchste Aufgabe der Kunst ist im Oedipus in Kolonos gelöst worden. Die Unschuld seiner Thaten konnte ihn nicht retten: denn die sittlichen Naturgesetze gehen über alle Absicht des Wollens weit hinaus und der Tod ist unvermeidlich. Aber dieser Tod ist nicht blos die Vernichtung des einzelnen Menschen, sondern auch die vollkommenste Versöhnung jenes ihn zerreissenden Widerstreites und Oedipus, das Werkzeug so grosser Greuel, mit welchem sich die höchsten sittlichen Gesetze nie vereinen lassen, ist durch das Schicksal bestimmt, das heiterste Ende in wunderbarer, für lebende Menschen nicht begreiflicher Verklärung zu finden. Die Eumeniden, die Stellvertreterinnen jener Gesetze, die Rächerinnen aller Greuel, gerade diese sind bestimmt, ihm in ihrem Heiligthum das Ziel seines Kampfes und die Versöhnung zu gewähren. Das Treiben zeitlicher Zwecke im Kreon und Polyneikes kann ihm nichts mehr anhaben; er ist weit über ihnen, ja er, der Verstossene, der Elende, verhängt gleich einem Gotte ihr künftiges Schicksal. Die heiliggesinnten Jungfrauen dagegen geleiten ihn bis zu seiner Erlösung; aber diese selbst anschauen

darf Niemand als Theseus, der Mann, der auch im Gedränge des männlichen Lebens sich das Heilige zu erhalten vermochte. Und vor dessen Augen wird er durch die uns unbekannte Macht, wir wissen nicht wie, ohne Todeskampf selig hinweggenommen. *)

Euripides, geb. 480 in Salamis, st. 406 in Makedonien, wo er am Hofe des Archelaos lebte, indem er der Sage nach von Hunden zerrissen wurde. Er bezeichnet die Auflösung der ächten Tragödie, d. h. ihren geheimen Uebergang in die Komödie, weil das falsche tragische Pathos nothwendig komisch ist. Die Idee des Schicksals zog er aus der Region des Unendlichen herab und die unentfliehbare Nothwendigkeit artete bei ihm nicht selten in den Eigensinn des Zufalls aus, weshalb seine Menschen meistens leiden, weil sie müssen, nicht, weil sie wollen. Leidenschaft war ihm das Wichtigste, dann sorgte er für Charakter und wenn ihm diese Bestrebungen Raum übrig liessen, suchte er dann und wann noch Grösse und Würde, häufiger Liebenswürdigkeit anzubringen. Seine Helden sind nicht übermächtig über das Geschlecht des Tages vorragende Gestalten, wie bei Aeschylos und Sophokles; vielmehr zieht er sie in die Schranken des unvollkommenen Individuums und recht absichtlich will er seine Zuschauer immerfort daran erinnern, dass jene Wesen Menschen wa-

*) Diese Charakteristik der Sophokleischen Tragödien ist entlehnt aus Solgers Vorrede zu seiner Uebersetzung derselben; wieder abgedruckt im 2ten Bd. seiner nachgelassenen Schriften, Leipzig 1826, wo insbesondere S. 458 — 473 hiehergehört. Siehe ausserdem A. W. v. Schlegel in der vierten Vorles. und Jakobs a. a. O. Bd. IV. St. I. S. 86—147.

ren wie sie, gerade solche Schwächen hatten, wie sie und nach eben solchen Triebfedern handelten, wie der geringste unter ihnen. Deswegen malt er recht mit Liebe die Blössen und sittlichen Gebrechen seiner Personen aus, ja er lässt sie dieselben in naiven Selbstgeständnissen zur Schau tragen. Der Chor wird ihm meistens zu einem ausserwesentlichen Schmuck: seine Gesänge sind oft ganz episodisch, ohne Bezug auf die Handlung, mehr glänzend als schwungvoll und wahrhaft begeistert. In die begleitende Musik nahm er alle die Neuerungen auf, welche Thimotheos erfunden hatte, und wählte die Weisen, welche der Weichlichkeit seiner Poesie am angemessensten waren. Eben so verfuhr er beim Gebrauch der Sylbenmaasse; der Versbau war üppig und schweifte in's Regellose. Vornehmlich geht Euripides auf Rührung aus, der zu Liebe er nicht blos die Schicklichkeit, sondern auch den Zusammenhang seiner Stücke aufopfert. Er ist stark in den Gemälden des Unglücks, aber oft nimmt er unser Mitleid nicht für den inneren Schmerz der Seele, vollends für einen gehaltenen und männlich getragenen Schmerz, sondern für das körperliche Elend in Anspruch. Er versetzt seine Helden gern in den Bettelstand, lässt sie Hunger und Noth leiden und mit allen äusseren Zeichen davon in Lumpen gekleidet auftreten. Euripides hatte die Schulen der Philosophen besucht; er war ein Schüler des Anaxagoras und mit dem Sokrates durch Umgang verbunden, weswegen er eine Eitelkeit darein setzte, immer auf allerlei Philosopheme anzuspielen. Dies hatte besonders den Erfolg einer allegorischen Deutung der Götter und je mehr er den altmythologischen Charakter derselben

zerstörte, je moralischer erschien er andererseits. Um recht popular zu sein, wandte er, was nur von den geselligen Verhältnissen seiner Zeitgenossen gelten konnte, auf das Heldenleben an. Er streute eine Menge oft grundfalscher, oft abgenutzter Sittensprüche ein und dennoch, bei allem moralischen Prunk, ist die Absicht seiner Stücke, der Eindruck, den sie im Ganzen hervorbringen, zuweilen sehr unsittlich. Die Bösen kommen nicht selten frei durch, Lügen und andere schlechte Streiche werden offenbar in Schutz genommen, besonders wenn er ihnen vermeintlich edle Triebfedern unterschieben kann; die verführerische Sophistik der Leidenschaften, welche allem einen Schein zu leihen weiss, hat er sehr in seiner Gewalt; er war es, der zuerst die wilde Leidenschaft einer Medea, die unnatürliche einer Phädra zum Hauptgegenstand seiner Dramen machte, da sich sonst aus den Sitten der Alten gar wohl begreifen lässt, warum die bei ihnen weniger durch zarte Gefühle geadelte Liebe nur untergeordnet in ihren älteren Tragödien vorkam. In der ganzen Art des Euripides aber, die Frauen zu schildern, sieht man zwar viel Empfänglichkeit, selbst für die edleren Reize weiblicher Sittsamkeit, doch keine wahre Achtung.

Die selbstständige Freiheit in der Behandlung der Mythen, welche eines von den Vorrechten der tragischen Kunst war, artete beim Euripides häufig in ungebundene Willkür aus, und, da er oft alles bisher Bekannte und Gewohnte umstiess, so wurden ihm dadurch die Prologe nothwendig, worin er die Lage der Sache nach seiner Annahme meldet und den Verlauf ankündigt. In diesen Prologen, welche die

Anfänge seiner Stücke sehr einförmig machen, ist er eben so wohl, als bei der Katastrophe mit unbedeutenden Erscheinungen von Göttern sehr freigebig, die sich nur durch das Schweben in der Maschine über die Götter erheben und gar wohl entrathen werden könnten. Die Behandlung der alten Tragiker, da sie Alles in grossen Massen zusammenhalten und Ruhe und Bewegung nach bemerkbaren Absätzen wechseln lassen, wird von ihm übertrieben und besonders haben viele Scenen bei ihm die Gestalt eines mit vollständiger Terminologie und allen den Sachwaltern geläufigen Wendungen durchgeführten Rechtshandels. So suchte der Dichter seine Poesie den Athenern durch die Aehnlichkeit mit ihrem täglichen Lieblingsgeschäft, Processe führen, entscheiden oder wenigstens anhören, unterhaltend zu machen und Quinctilianus empfiehlt ihn vorzüglich dieses Nutzens wegen dem Studium der jungen Redner. Die Diction des Euripides ist im Ganzen zu wenig gedrängt, wiewohl sie einzelne sehr glückliche Bilder und sinnreiche Wendungen darbietet: sie hat weder die Würde und den Nachdruck des Aeschylischen, noch die keusche Anmuth des Sophokleischen Styls. Oft geht er in seinen Ausdrücken auf das Sonderbare und Seltene; doch verliert er sich auf der anderen Seite wieder in die Gewöhnlichkeit; der Ton der Rede wird oft sehr vertraulich und steigt von der Höhe des Kothurnus auf den ebenen Boden herunter. Durch diese Neigung, unter der Form des heroischen Zeitalters die damalige Wirklichkeit zu schildern, ist er eben ein Vorbote der neueren Komödie, von welcher die Komiker Menandros und Philemon mit ausgezeichneter Bewunderung

ihn für ihren Meister erklärten. Die älteren Komiker dagegen verfolgten ihn unerbittlich. — Muss nun gleich Euripides in Vergleichung mit seinen Vorgängern weit nachstehen, so erscheint er gegen viele Neuere wieder gross. Ein reiches Talent ist ihm gar nicht abzusprechen. Besondere Stärke hat er in den Schilderungen einer kranken, verirrten, den Leidenschaften bis zum Wahnsinn hingegebenen Seele. Er ist vortrefflich, wo der Gegenstand hauptsächlich auf Rührung führt und keine höheren Anforderungen macht; noch mehr, wo das Pathos selbst sittliche Schönheit verlangt; wenige seiner Stücke sind ohne hinreissend schöne einzelne Stellen.

Von den Tragödien des Euripides, deren ihm 75 zugeschrieben werden, sind noch 18 übrig, unter denen jedoch einige verdächtig sind; ausserdem besitzen wir von anderen eine Menge Bruchstücke und ferner ein satyrisches Drama, von welchem weiter unten die Rede sein wird. — In der Elektra ist, was etwa von tragischen Anklängen vorkommt, nicht Eigenthum des Euripides; theils gehört es dem Mythus, theils seinen Vorgängern an, die in der Behandlung desselben so gross sind. Sonst ist diese Tragödie bei dem Euripides, insbesondere durch die erbärmlichen Effecte mit der Dürftigkeit, ein blosses Familiengemälde ganz im heutigen Sinne des Wortes. — Die Alkestis ist dagegen von Seiten der Sittlichkeit vielleicht am meisten zu loben. — Iphigenia in Aulis ist ein der Neigung und Kraft des Euripides besonders angemessener Gegenstand, weil es hier darauf ankommt, eine sanfte Rührung für die unschuldige Jugend und Kindlichkeit der Heldin zu erregen. —

Auch Ion ist eines von den lieblichsten Stücken wegen der Schilderungen von Unschuld und priesterlicher Heiligkeit an dem Knaben, wovon es den Namen führt, obschon es im Lauf der Verwicklung nicht an Unwahrscheinlichkeiten, Nothbehelfen und Wiederholungen fehlt. — In der Darstellung weiblicher Leidenschaften und der Verirrungen eines kranken Gemüthes werden Phädra und Medea verdientermassen gepriesen; besonders glänzt das erstere Stück durch die erhabene Heldenschönheit des Hippolytos, von dem es auch den Namen führt, und empfiehlt sich durch Schicklichkeit und sittliche Strenge bei einem so bedenklichen Gegenstande im höchsten Grade. — Die Troërinnen haben fast gar keine Handlung; es ist eine Reihe von Lagen und Vorfällen ohne irgend einen anderen Zusammenhang, als dass sie insgesammt von der Eroberung Troja's herrühren. Aber sie gehen durchaus nicht auf ein gemeinschaftliches Ziel; die Anhäufung völlig widerstandlosen Leidens ermüdet zuletzt und erschöpft das Mitleid. — Doch war es dem Euripides noch nicht genug, die Hekabe ein ganzes Stück hindurch sich verhüllt im Staube wälzen und winseln zu lassen: in der Tragödie dieses Namens hat er sie eben so als stehende Hauptfigur des Jammers angebracht. Die erste Hälfte hat grosse Schönheiten von der Art, wie sie dem Euripides vorzüglich gelingen: Bilder zarter Jugend, weiblicher Unschuld und edelmüthiger Ergebung in einen frühen gewaltsamen Tod. Aber die zweite Hälfte zerstört diese sanfteren Rührungen auf eine höchst widerwärtige Weise. — In dem rasenden Herakles ist der grosse Mangel, dass wir in derselben

Tragödie zwei ganz getrennte Handlungen sehen, die zwar aufeinander, aber nicht auseinander folgen. — Die Phönissen sind zwar reich an tragischen Begebenheiten im gemeinen Sinne des Wortes, aber arm an der zusammenhaltenden Energie ächttragischer Handlung. — Aehnlich ist es mit dem Orestes, der nur durch die theatralische Darstellung wirken kann. Weniger wild und verkehrt ausschweifend ist das Stück, das die Schicksale des Orestes weiter verfolgt: Iphigenia in Tauris, aber dagegen fast durchgehends mittelmässig in der Darstellung sowohl der Charaktere als der Leidenschaften. In der Andromache, an der nur einzelne Stellen zu loben sind, tritt Orestes zum vierten Mal auf. — Die Bakchen stellen die um sich greifende taumelnde Begeisterung des Bakchosdienstes mit grosser, sinnlicher Kraft und lebendiger Gegenwart dar. Der hartnäckige Unglaube des Pentheus, seine Verblendung und furchtbare Strafe durch die Hand seiner eigenen Mutter bilden ein kühnes Gemälde, dessen Wirkung auf der Bühne zumal ausserordentlich sein musste. — Die Herakliden und die Schutzgenossinnen sind wahre Gelegenheitstragödien und konnten wohl nur als Schmeichelei gegen die Athener Glück machen. Sie verherrlichen nämlich zwei alte Heldenthaten Athens: die Beschützung der Kinder des Herakles gegen die Verfolgungen des Eurystheus und die den Thebanern durch einen Sieg abgezwungene Beerdigung der Sieben vor Thebe und ihres Heeres. — Die belustigendste aller Tragödien ist Helena, ein ganz abenteuerliches Schauspiel, voll von wunderbaren Vorfällen und Auftritten, die offenbar weit mehr

für die Komödie passen. Die dabei zu Grunde liegende Erfindung ist, dass Helena in Aegypten verborgen gelebt habe, während Paris ein wie sie gestaltetes Luftbild entführt, um welches man vor Ilios Mauern zehn Jahr gestritten. Durch diesen Ausweg wird die Tugend der Heldin gerettet und Menelaos, der zerlumpt und bettelnd auftritt, vollkommen zufriedengestellt. — Der Rhesos, zu welchem die Ilias den für die dramatische Fassung unbequemen Stoff hergeliehen, gilt den meisten Kritikern für unächt. — Von der Danaë besitzen wir nur den Anfang. *)

Von den übrigen Tragikern, von Ion aus Chios um 449, von Achäos aus Eretria, von Agathon um 417, von Iophon, Xenokles, Kephisophon u. a. sind nur wenige Bruchstücke und dürftige Nachrichten übrig und nach der Schlacht bei Chäronea sank die tragische Kunst gänzlich in Verfall.

*) S. A. W. v. Schlegel, in der fünften seiner Vorlesungen, welche ganz dem Euripides gewidmet ist. — Jakobs in den Charakteren der vornehmsten Dichter, Bd. V, St. 2, 1798, S. 335—422. Ich habe diese Aufsätze von Jakobs über die drei Tragiker absichtlich mitangeführt, weil sie unmittelbar vor Schlegel das Beste darüber enthalten, in vielen Puncten mit ihm übereinstimmen und das Urtheil, wenn man auf Totalität und Einheit der Auffassung sieht, ziemlich auf diesem Standpunct stehen geblieben ist, nur dass man in der jüngeren Zeit an dem Euripides die Ausbildung der Subjectivität und Individualität mehr zu rechtfertigen und als unserer modernen Bildung verwandter darzustellen versucht hat, was besonders von Tieck in der Vorrede zum Lenz mit Glück geschehen ist; ich würde die Stelle citiren, wenn ich das Buch zur Hand haben könnte, denn sie ergreift allerdings das Element, in welchem Euripides mit positiver Kraft wahr und gross erscheint, so dass man in der Auflösung der antiken Tragödie bei ihm zugleich den Keim der modernen erblickt.

Das Griechische Drama hat an dem Chor ein ganz eigenthümliches Element, so dass eine Geschichte desselben für sich allein in gewissem Sinn zugleich eine Geschichte dieses Dramas überhaupt sein würde: die Bildung des Chors aus den dithyrambischen Festgesängen; sein lyrisches Vorwalten beim Aeschylos, seine vollkommenste Harmonie mit der tragischen Handlung beim Sophokles, seine Trennung von derselben in oft sehr fremdartigen lyrischen und didaktisch-declamatorischen Ergüssen beim Euripides; sein allegorischer Charakter in der alten Komödie, sein Zurücktreten in der mittleren, sein gänzliches Verschwinden in der neuen, wo Alles, was sonst in das Pathos des Chores fiel, an das Pathos der einzelnen handelnden Personen vertheilt ward: dies bezeichnet den Gang der dramatischen Bildung auf das schärfste. Wenn nun der Chor an sich schon etwas so ganz Hellenisches ist, dessen Begriff daher auch uns Neueren am schwierigsten dünkt, weil unser Drama den Chor nicht kennt und erst in der Oper wieder chorisch wird, obwohl nicht ganz in antiker Weise, so ist der Begriff des Chores im Satyrspiel besonders schwierig. Die Tragödie umfasste für die theatralische Darstellung immer eine Trilogie; indem sie aber das Komische von sich ausschloss, regte sich das Bedürfniss, dies so ursprüngliche Element der Dionysosfeier ebenfalls auf der Bühne repräsentirt zu sehen; dies geschah um 500 durch den Phliasier Pratinas, der unter 60 Dramen 32 Satyrspiele schrieb. Er erhob die Satyrn, diese zwischen dem Menschlichen und Thierischen humoristisch hin und her schwankenden Wesen, diese der Bakchischen Begeisterung so ange-

messenen Figuren, zu einem stehenden Chor und contrastirte mit ihrer Lustigkeit eine wirklich heroische Handlung. Diese Kunstgestaltung des alten Satyrdramas darf daher mit seinem ursprünglichen Leben bei den Dionysischen Festen vor der Entstehung der Tragödie nicht verwechselt werden, blieb aber von ihrer Erfindung an eine bleibende Zugabe zum tragischen Spiel, so dass nun eine Tetralogie entstand, indem nach der tragischen Trilogie jedesmal ein erheiterndes Satyrdrama aufgeführt wurde. Alle Tragiker haben in dieser Gattung gearbeitet; erhalten hat sich aber nur der Kyklop des Euripides, in welchem die selbstbewusste Brutalität des viehischen Ungeheuers, die neckischen Satyrn und der Muth des erfindsamen Odysseus vortrefflich dargestellt sind. Für den Meister im Satyrdrama galt aber Aeschylos.

Die Wechselwirkung des Alten und Neuen, Bäuerlichen und Städtischen, Niedrigen und Heroisch-Adligen reizte vorzüglich in dieser Gattung. Die tragischen Personen erschienen in vornehm prachtvollem Anzug; aber unter freiem Himmel, in der Einsamkeit waldiger Landschaften, umgeben von den bocksartigen Springern des ländlichen Dionysos. Die Darstellung des Mythus war durchaus auf den Chor berechnet, um in seiner Stimmung das tragische Pathos parodiren zu können; damit also die ernste Auffassung der Geschichten gegen die Natur des Chores nicht allzu grell abstäche, wurde der Anstrich von Würde und Feierlichkeit mehr oder weniger gemildert. Princip des ganzen Spieles aber blieb der Gegensatz des mässig Ernsten und des Satyrartigen, des Vornehmen und des Gemeinen, des Charakters und der Nichtigkeit, der

tieferen Empfindung von Gefahr, Noth und Grauen und des grenzenlosen Leichtsinns bei einem blos sinnlichen Eindruck aller Widerwärtigkeit. Wir haben von vielen Satyrspielen noch die Namen ülrig und können daraus ersehen, dass keines derselben eine der vielen Tragödien aus dem Troischen oder Thebischen Kreise berührte, wovon der Grund gewiss nicht zufällig ist, sondern darin liegt, dass die Leiden jener tragischen Personen das Gemüth doch zu sehr in Anspruch genommen und durch ihren Schmerz das Wohlgefallen an den burlesken Witzen der Satyrn vernichtet haben würden; ein solcher Gegensatz wäre etwas ganz Verfehltes gewesen. Daher ist der Stoff der Satyrspiele aus den mährchenhaften Fahrten des Odysseus, aus den Liebesabenteuern der Götter, aus dem Cyklus der heiteren Dionysischen Mythen und besonders häufig aus der Geschichte des Herakles entlehnt. Denn längst hatte sich eine scherzhafte Auffassung des Herakles, etwas Landstreicherisches, und die grosse Essbegierde, mit den unverwüstlichen Zügen des alten Ideals, als Körperstärke, Wanderleben, unaufhörliche Abenteuer u. s. f. auf eine eigene Weise verwebt. Gewaltsame und blutige Thaten wurden nur an Ungeheuern oder Frevlern verübt, wie am Polyphemos durch Odysseus, an der Medusa durch Perseus, an Syleus, Busiris und manchen anderen durch Herakles, an Kerkyon und Skiron durch Theseus, am Amykos durch den Polydeukes. Alle diese Züchtigungen pressten natürlich den Zuschauern keinen Seufzer aus; auch wenn der Knabe der Alkmene seinen Musiklehrer (im Linos des Achäos) todt schlug, werden sie sich nicht beunruhigt haben.

Hiernach ist nun auch der Chor des Satyrdramas, dieser scherzenden Tragödie, wie die Alten es nannten, zu verstehen. Der Chor der Tragödie führt mit weiser Mässigung und Besonnenheit das Einzelne, was er die tragischen Personen thun oder leiden sieht, auf das allgemein Menschliche zurück und erhält in dem Verlauf der Handlung das Bewusstsein des Ewigen und als Gesetz der Götter schlechthin Nothwendigen lebendig; er spricht also den Geist des zuschauenden Volkes selbst aus. In dem Chor der Satyrn aber fällt alles Pathetische und alle Theilnahme aus dem einfachen Grund hinweg, weil davon in ihnen selbst keine Spur ist; sie konnten, was sie geschehen sahen, nur in's Lächerliche verkehren und so beschäftigte sich der Zuschauer nicht mit der Handlung an und für sich, sondern mit ihrer Wirkung auf den Sinn und Zustand der Satyrn. Diese parodische Tendenz drückte auch ihr Tanz, die Sikinnis, aus, welche dem Satyrspiel so eigenthümlich angehörte, als der Tragödie die Emmeleia und der Kordax der Komödie. *)

*) Da für die Geschichte der Poesie nicht blos dasjenige gehört, was noch da ist, sondern da die Vollständigkeit derselben eine Berücksichtigung auch des Untergegangenen erfordert, so müssen wir es J. G. Welcker vielen Dank wissen, dass er aus den fragmentarischen Notizen über das Satyrdrama eben so reichhaltige Resultate zu ziehen gewusst hat, als aus dem Katalog der Aeschylischen Stücke. Wir haben daher, weil A. W. v. Schlegel das Satyrspiel zu kurz abfertigt, in dem Obigen die Ansicht Welckers vorgetragen, die er in dem Nachtrag zu der Schrift über die Aeschylische Trilogie, Frankfurt a. M. 1826, 8., S. 185—339 entwickelt hat. Hätten wir uns nicht für unseren Zweck auf das Allgemeine zu beschränken, so würden wir uns nicht enthalten können, die verschiedenen mythischen Kreise des satyrischen Dramas, wie sie Welcker S. 296—322 mit grossem Scharf-

Die besonderen Unterschiede, welche sich im Satyrdrama mögen entwickelt haben, sind für uns verloren; die Abstufungen der Komödie können wir jedoch noch erkennen. Sie konnte sich nur in einem so vielseitigen und völlig freigelassenen Leben, wie das Athenische war, gestalten; zuerst als die alte Komödie, von 450—404, welche die ganze Wirklichkeit des Daseins ironisch darstellte; der Dorer Epicharmos aus Kos, Krates, Magnes, Kratinos, Eupolis, Pherekrates, Platon, Aristophanes glänzten in ihr. Sodann als mittlere, welche die politische Richtung der alten Komödie beschränken, den Pomp des Chores auch wohl des grossen Kostenaufwandes halber aufgeben und zur Zeichnung allgemeiner Charaktere sich hinwenden musste: der Karyasier Antiphanes, 406, der Thurier Alexis, 334, sind darin gross gewesen. Die neuere Komödie endlich war ganz das, was wir unter Lustspiel verstehen: Darstellung lächerlicher Charaktere und Situationen in einem ganz harmlosen Spiel, dem alle politische Beziehung fremd blieb; Menandros aus Athen, geb. 342, gest. 290, producirte über hundert solcher Lustspiele und mit ihm eiferte Philemon aus Soloi, der 262 starb.

Nur von Aristophanes um 431, der n. 386 st., haben wir von 54 Komödien 11 vollständig überkommen. Zehn davon gehören der alten, eine, der

sinn geordnet hat, im Auszug mitzutheilen. — Was den Kyklop des Euripides insbesondere betrifft, so s. W. Genthe: Der Kyklops des Eurip. nebst einer ästhet. Abhandl. über das Satyrspiel, Halle 1828, 8., wo namentlich S. 12—46 das Verhältniss der epischen und dramatischen Darstellung dieses Stoffs recht gut angegeben ist.

Plutos, der mittleren Komödie an. Die alten Kritiker urtheilten, Kratinos sei stark im beissenden Spott gewesen, der geradezu angreift, es habe ihm dagegen an lustiger Laune gefehlt, auch habe er eine treffende Anlage nicht vortheilhaft zu entwickeln, noch seine Schauspiele gehörig auszufüllen gewusst; Eupolis sei gefällig in seinen Scherzen, gewandt in sinnreichen Einkleidungen gewesen, nur der satirischen Kraft habe er ermangelt; Aristophanes vereinige durch einen glücklichen Mittelweg die Vorzüge beider, in ihm finde man Spott und Scherz auf das vollkommenste und im anziehendsten Verhältnisse verschmolzen. Unmöglich kann ein ächter Geschmack dem Aristophanes in Anlage und Ausführung seiner Dichtungen den Ruhm der Sorgfalt und Meisterschaft des gebildetsten Künstlers versagen. Seine Sprache ist unendlich zierlich; der reinste Atticismus herrscht darin und er führt sie mit grosser Gewandtheit durch alle Töne hindurch, von dem vertraulichsten Dialog bis zum hohen Schwung dithyrambischer Gesänge. Diese gewählte Eleganz wird um so anziehender durch den Contrast, da er einerseits die rohesten Sprecharten des Volkes, die Dialekte, ja sogar die Verstümmelung des Griechischen im Munde der Barbaren mitaufnimmt, andererseits dieselbe Willkür, welcher er die ganze Natur und Menschenwelt unterwarf, auch auf die Sprache anwendet und durch Zusammensetzung, durch Anspielung auf persönliche Namen oder Nachahmung eines Lautes die wunderlichsten Wörter schafft. Sein Versbau ist nicht weniger künstlich als der der Tragiker, er bedient sich darin derselben Formen, aber anders modificirt: indem er sie statt des Nachdrucks und der Würde

auf Leichtigkeit und Mannigfaltigkeit wendet, bei dieser scheinbaren Regellosigkeit indessen die Gesetze des Sylbenmaasses nicht weniger genau beobachtet.

Die materielle Grundlage der komödischen Ausgelassenheit war die Auflösung der althellenischen Sittlichkeit; im Staatsleben sank die Ehre der Bürger immer mehr, der Sinn für das Oeffentliche starb ab und durch die Demagogen entfesselte sich die verderblichste Willkür. In der Kunst entwich von der Gymnastik die alte Strenge; das unnatürliche Kinädenwesen riss im höchsten Grade ein; die Musik und Lyrik ging theils in die weichlichsten, theils in die piquantaufregendsten Lesbischen und Phrygischen Tonweisen über; die Tragödie, früher das reinste Abbild der sittlichen Würde, nährte die dem einzelnen Willen angehörige Leidenschaft der Liebe, der Eifersucht, des Hasses, verlor sich in den Prunk bilderreicher, einzelner Einfälle, schmeichelte der Willkür durch sophistische Gründe und verwandelte den Chor in Rhetorik. Die Philosophie endlich untergrub den Glauben an die alten Götter und wusste als Sophistik auch das Schlechte als nützlich, das Böse als gut, das Hässliche als schön mit der logischsten Nothwendigkeit zu rechtfertigen. Gegen Alles dies wendete sich Aristophanes mit der glühendsten Begeisterung für die ältere Zeit, mit der bittersten Persiflage, mit der verschwenderischsten Phantasie, mit dem seligsten Humor.

Aristophanes hatte sich für die Ausübung seiner Kunst, die er für die schwierigste von allen ausgibt, lange im Stillen gerüstet, ja er liess sogar aus Schüchternheit seine Arbeiten anfangs unter fremdem Namen aufführen. Zum erstenmal trat er ohne diese Verhül-

lung in den Rittern öffentlich auf. Es galt nichts Geringeres, als den Kleon zu stürzen, der nur die reicheren Eigenthümer, die Classe der Ritter, gegen sich hatte, welche Aristophanes daher als Chor aufstellte. Kein Maskenmacher hatte den Muth, Kleons Bild zu verfertigen, weshalb sich der Dichter entschloss, mit bloss bemaltem Gesicht diese Rolle selbst zu spielen; der Erfolg war brillant; das Stück erhielt den Preis und Aristophanes war mit Recht stolz auf diese That. Nicht leicht ist eine seiner Komödien historischer und politischer; der Ernst herrscht vor, aber die Scenen, wo der Lederhändler, nämlich Kleon, und der Wursthändler in der Wette durch Schmeicheleien, Weissagungen und Leckerbissen sich um die Gunst des vor Alter kindisch gewordenen Demos, des personificirten Volkes bewerben, sind höchst drollig. Das Stück endigt mit einem rührend freudigen Triumph, da sich die Scene von dem Pnyx, dem Ort der Volksversammlungen, in die majestätischen Propyläen verwandelt, und der Demos, wunderbar verjüngt, in der Tracht der alten Athener hervortritt, und mit seiner Jugendkraft zugleich die vormaligen Gesinnungen von der Zeit der Marathonischen Schlacht her wiedergefunden hat. — Der Friede fängt äusserst keck und lebendig an. Der Ritt des friedliebenden Trygäos gen Himmel auf einem Mistkäfer, wobei er, in der Luft schwebend, dem Maschinenmeister ängstlich zuruft; der Krieg, ein wüster Riese, der mit seinen Gesellen, dem Getümmel, statt aller anderen Götter den Olympos bewohnt und die Städte in einem grossen Mörser zerstampft, wobei er die berühmten Feldherren als Mörserkeulen gebraucht; die in einem tiefen Brunnen ver-

grabene Friedensgöttin, welche durch die vereinigten Bemühungen aller Griechischen Völkerschaften an Stricken herausgezogen wird: alle diese eben so sinnreichen als phantastischen Erfindungen sind auf die lustigste Wirkung berechnet, obschon sich diese nicht ganz erfüllt, indem am Ende nichts übrig bleibt, als der wiedererlangten Friedensgöttin zu opfern und zu schmausen. — Die Acharner, ein zunächst vor den Rittern aufgeführtes Stück, gehen mit steigender Lustigkeit zuletzt in einen wahren bakchantischen Taumel aus. Dikäopolis, der rechtliche Bürger, ergrimmt über die falschen Vorspiegelungen, womit man alle Friedensvorschläge abhält, schickt eine Gesandtschaft nach Lakedämon und schliesst Frieden allein für sich und seine Familie. Nun kehrt er auf's Land zurück und steckt trotz aller Anfechtungen einen Bezirk vor seinem Hause ab, wo Friede und offener Markt für die benachbarten Völker ist, während das übrige Land vom Ungemach des Krieges leidet. Die Segnungen des Friedens werden auf die handgreiflichste Weise für esslustige Magen dargestellt; der feiste Böoter bringt seine leckeren Aale und Geflügel zum Verkauf und man denkt nur auf Feste und Schmausereien. Lamachos, der berühmte Feldherr, der an der anderen Seite wohnt, wird durch einen plötzlichen Einfall des Feindes aufgerufen, die Grenze zu vertheidigen; Dikäopolis dagegen wird von seinen Nachbarn eingeladen, einem Feste beizuwohnen, wo jeder seine Zeche mitbringt. Die Waffenrüstungen und die Zurüstungen zur Küche gehen nun mit gleicher Eil und Emsigkeit vor sich: dort wird die Lanze geholt, hier der Bratspiess; dort der Harnisch, hier die Weinkanne; dort

werden Helmbüsche aufgesteckt, hier Drosseln gerupft. Kurz darauf kommt Lamachos wieder, mit zerschmettertem Kopf und lahmen Fuss, auf zwei Kriegsgefährten gestützt, von der anderen Seite Dikäopolis betrunken und von zwei gutwilligen Mädchen geführt. Die Wehklagen des einen werden immerfort durch die Jubelreden des anderen nachgeahmt und verspottet und mit diesem bis zu einem Gipfel hinaufgeführten Gegensatz bricht das Stück ab. — Die Wespen beschränken sich darauf, die krankhafte Sucht der Athener, Rechtshändel zu führen und zu entscheiden, mit ziemlich ernst bleibender Satyre durchzuziehen; ähnlich beschränkt ist der Plutos, eine Allegorie von der ungerechten Vertheilung der Reichthümer. — Die Vögel dagegen umfassen alle Elemente des Staates und glänzen durch die keckste und reichste Erfindung im Gebiet des phantastisch Wunderbaren. Die schwarz geflügelte Nacht gebar zuerst ein Windei, woraus der Vogel Eros mit goldenen Fittigen sich erschwungen, der dann allen Dingen ihren Ursprung gegeben. Zwei Flüchtlinge aus der Menschengattung gerathen in das Gebiet der Vögel, die sich für so viel erlittene Feindseligkeiten an ihnen rächen wollen. Beide retten sich aber, indem sie den Vögeln ihren Vorrang vor allen Geschöpfen deutlich machen und ihnen rathen, ihre vereinzelten Kräfte in einen ungeheuren Staat zu versammeln. So wird die wunderbare Stadt Wolkenkuckuksheim über der Erde erbaut; allerlei ungebetene Gäste, Priester, Dichter, Wahrsager, Geometer, Gesetzeschreiber, Sykophanten, wollen sich in dem neuen Staat ansiedeln, werden aber weggewiesen; neue Götter werden gestiftet, natürlich nach dem Bilde der Vögel

und den alten Göttern wird ihr Olympos vermauert, so dass keine Opfergerüche zu ihnen gelangen können. Dadurch in Noth gebracht, schicken sie eine Gesandtschaft, bestehend aus dem gefrässigen Herakles, dem Poseidon, der immer nach der Redensart beim Poseidon schwört, und einem Thrakischen Gott, der nicht recht Griechisch weiss, sondern kauderwelsch redet: doch müssen sie sich alle Bedingungen gefallen lassen und durch die Auslieferung von Zeus Basileia verbleibt den Vögeln die Oberherrschaft der Welt. Der Vögelchor, der die Vögelsprache höchst musikalisch nachahmt, muss unbeschreibliche Heiterkeit erregt haben. — Die Lysistrata, die Ekklesiazusen und die Thesmophoriazusen, worin die listig errungene Herrschaft der Männerbetrügenden und in Wollust unersättlichen Weiber mit der tiefsten Kenntniss weiblicher Verderbtheit geschildert wird, sind besonders wegen ihrer krausen Tollheit und genialen Zoten bewunderungswürdig. In den Thesmophoriazusen wird vorzüglich das Falsche in der Darstellung weiblicher Charaktere bei dem Euripides mit meisterlicher Parodie, fast ganz in den eigenen Worten seiner Tragödien, entwickelt. Der Dichter soll wegen seines bekannten Weiberhasses am Fest der Thesmophorien, wo nur Frauen gegenwärtig sein durften, verklagt und in Strafe verdammt werden. Nach einem vergeblichen Versuch, den weibischen Dichter Agathon zu diesem Wagestück zu bewegen, verkleidet Euripides seinen schon bejahrten Schwager Mnesilochos als Frau, damit er unter dieser Gestalt seine Sache führe. Die Art, wie er es thut, macht ihn verdächtig; es wird entdeckt, dass er ein Mann

ist; er flüchtet sich auf einen Altar und reisst, um sich noch mehr vor der Verfolgung zu sichern, einer Frau ihr Kind aus den Armen, welches er umzubringen droht, falls man nicht von ihm ablassen wird. Da er es erwürgen will, zeigt sich, dass es ein als Kind eingewickelter Weinschlauch war. Nun erscheint Euripides unter mancherlei Gestalt, um seinen Freund zu retten; bald ist er Menelaos, der seine Helena in Aegypten wiederfindet; bald Echo, die der gefesselten Andromeda wehklagen hilft; bald Perseus, der sie von ihrem Felsen erlösen will. Endlich befreit er den an eine Art von Schandpfahl geschlossenen Mnesilochos, indem er als Kupplerin den Gerichtsdiener, der ihn bewacht, einen einfältigen Barbaren, durch die Reize einer Flötenspielerin weglockt. — Die Frösche sind gegen den Verfall der tragischen Kunst gerichtet. Euripides war gestorben, Sophokles und Agathon ebenfalls, es blieben nur Tragiker vom zweiten Range übrig. Bakchos vermisst den Euripides und will ihn aus dem Hades zurückholen. Er ahmt den Herakles nach, allein obwohl mit dessen Löwenhaut und Keule ausgestattet, ist er ihm doch sehr unähnlich an Gesinnung und gibt als feiger Weichling viel zu lachen. Er rudert sich über den Acherusischen See, wo ihn die Frösche mit ihrem melodischen Gequak lustig begrüssen. Der eigentliche Chor besteht aber aus Schatten der Eingeweihten in den Eleusinischen Geheimnissen und ihm sind wunderschöne Gesänge in den Mund gelegt. Aeschylos hat zuvor den tragischen Thron im Hades eingenommen, Euripides aber will ihn davon verstossen. Pluto führt den Vorsitz und Bakchos soll diesen grossen Streit entschei-

den. Beide Dichter, der erhaben zürnende Aeschylos und der spitzfindige, eitle Euripides, stehen einander gegegenüber und legen die Proben ihrer Kunst ab. Sie singen und reden gegeneinander und sind in allen Zügen meisterlich charakterisirt. Zuletzt wird eine Wage gebracht, worauf jeder einen Vers legt; allein so sehr Euripides sich quält, gewichtige Verse vorzubringen, so schnellt Aeschylos immer durch die seinigen die Wagschaale des anderen in die Höhe. Endlich wird er des Kampfs überdrüssig und sagt, Euripides solle selbst mit allen seinen Werken, Weib, Kindern und Kephisophon in die Wagschaale steigen, er wolle dagegen nur zwei Verse hineinlegen. Bakchos hat sich unterdessen zum Aeschylos bekehrt und wiewohl er dem Euripides geschworen, ihn mit sich aus dem Hades zurückzunehmen, so fertigt er ihn nun mit einer Anspielung auf seinen eigenen Vers aus dem Hippolytos ab:

Die Zunge schwur, doch wähl ich mir den Aeschylos.

Aeschylos kehrt also zu den Lebenden zurück und überlässt in seiner Abwesenheit dem Sophokles den tragischen Thron. — Wie die Entartung der Tragödie der Boden dieser vortrefflichen Ironie, so auch die Missbildung der Philosophie durch die Sophisten der Boden, auf welchem die Wolken entstanden sind, dieser ewige Denkstein aller hirnlosen, flohfangenden, mückenseigenden Grübelei, deren fade Gedanken Wolken, ein in Nichts verschwindender Dunst sind. *)

*) S. A. W. Schlegel a. a. O. Sechste Vorlesung. — Ferner Theodor Rötscher: Aristophanes und sein Zeitalter. Eine philologisch-philosophische Abhandlung zur Alterthumsforschung. Berlin, 1827. 8. In dieser sehr be-

Gegen Ende des Peloponnesischen Krieges, als wenige Personen sich wider die Verfassung der Oberherrschaft in Athen bemächtigt hatten, wurde verord-

achtenswerthen Monographie, welcher nur ein noch höherer Sinn für das Komische zu wünschen wäre, sind besonders die Wolken und Vögel gründlich behandelt. Wegen der darin aufgestellten Auffasssung des Sokrates hat sich bekanntlich ein grosser Zwist erhoben, auf welchen mich hier einzulassen nicht der Ort ist. Ich begnüge mich, aus Hegels Phänomenologie, S. 696, eine Stelle anzuführen, die man für Rötschers Ansicht wohl als Axiom betrachten kann: „Die Gesetze — die vorher in absoluter Gültigkeit erschienen. — Nach ihrer gedachten Wesentlichkeit zu den einfachen Gedanken des Schönen und Guten geworden, vertragen diese es, mit jedem beliebigen Inhalt erfüllt zu werden. Die Kraft des dialektischen Wissens gibt die bestimmten Gesetze und Maximen des Handelns, der Lust und dem Leichtsinn der — hiemit — verführten Jugend Preis, und der Aengstlichkeit und Sorge des auf die Einzelheit des Lebens beschränkten Alters Waffen zum Betrug an die Hand. Die reinen Gedanken des Schönen und Guten zeigen also das komische Schauspiel, durch die Befreiung von der Meynung leer — und eben dadurch das Spiel der Meinung und der Willkür der zufälligen Individualität zu werden." — Die Nothwendigkeit obscöner Witze für jedes demokratisch-komische Spiel und zugleich die Polemik eines solchen gegen jede raffinirte Frivolität hat die Aesthetik zu beweisen und damit auch den Aristophanes von dieser Seite gegen den engen, spiessbürgerlichen Sinn zu rechtfertigen, der seiner guten und feinen Erziehung halber nur ein Ungeheuer von Unanständigkeiten und Unfläthereien — sonst weiter nichts — in dem göttlichen Dichter sieht und nicht fähig ist, über die jämmerliche Perhorrescenz vor der directen und nackten Bezeichnung des Natürlichen, auf die er noch gar, als auf etwas Moralisches, sich viel zu Gute thut, zum Begriff einer ganzen Zote und Anschauung derselben im Zusammenhang des Kunstwerkes sich zu erheben. Das Studium des Shakespeare hat in Deutschland dem Verständniss des Aristophanes von dieser Seite vortrefflich in die Hand gearbeitet.

net, jeder, der von den komischen Dichtern angegriffen würde, sollte sie verklagen dürfen; es wurde verboten, wirkliche Personen einzuführen, sie durch Masken kenntlich zu machen u. s. w. Hieraus entstand die sogenannte mittlere Komödie; die Form blieb noch ungefähr dieselbe und die Darstellung, wenn auch nicht eben allegorisch, doch parodisch; allein das Wesen der alten Komödie war aufgehoben, weil sie eben die nächste Wirklichkeit als die tollste Verkehrtheit aufstellte und wie war es fernerhin möglich, allgemeine Gebrechen des Staates spottend zu rügen, wenn man keinem Einzelnen missfallen durfte?

Die mittlere Komödie war aber nichts als ein Uebergang zur neuen, d. h. dem Lustspiel, welches wieder einen bündigen Zusammenhang suchte und mit der Tragödie eine förmliche Verwickelung und Auflösung gemein hatte. Aber an die Stelle des Schicksals trat der Zufall, denn dies ist der empirische Begriff von jenem, als dem, was nicht in unserer Gewalt steht. Der unbedingten Nothwendigkeit der Tragödie liess sich nur die sittliche Freiheit entgegenstellen; den Zufall soll man verständig zu seinem Vortheil lenken und die ganze Sittenlehre des Lustspiels ist daher nichts als Klugheitslehre. In der Darstellung sich dem Ernst formell unterwerfend, verknüpft es, wie die Tragödie, die Vorfälle als Ursachen und Wirkungen, nur dass es das Gesetz dieser Verknüpfung so auffasst, wie es sich in der Erfahrung vorfindet, ohne es, wie jene, auf eine Idee zu beziehen. Auch unterscheidet sich das Lustspiel dadurch von der Komödie, dass es alles Phantastische und im engeren Sinn Wunderbare, Unmögliche ver-

meidet und sich ganz prosaisch an die Wahrscheinlichkeit der gegebenen, wohlbekannten Welt bindet, wodurch seine Charaktere, obwohl mit dem Recht allgemeiner Bedeutung ausgestattet, immer etwas Locales und Portraitmässiges empfangen.

Die Griechische Literatur war in diesem Fach unermesslich reich; das Verzeichniss der verloren gegangenen meistens sehr fruchtbaren Komiker ist sehr gross und wiewohl die neuere Komödie nur in dem kurzen Zeitraum vom Ende des Peloponnesischen Krieges bis unter den ersten Nachfolgern Alexanders des Grossen sich entwickelt und geblühet hat, so belief sich doch ihr Vorrath gewiss auf Tausende von Stücken; aber es ist uns nichts übrig, als in der Ursprache eine Anzahl abgerissener, oft bis zur Unverständlichkeit entstellter Fragmente, und im Lateinischen 20 Bearbeitungen Griechischer Originale von Plautus und 6 von Terentius. Das Griechische Theater hatte für das Lustspiel manches Unbequeme. Die Bühne lag unter freiem Himmel und zeigte das Innere der Häuser wenig oder gar nicht, was für Heimlichkeiten, für Intrigue und Aehnliches ein grosser Uebelstand war. Athen, wo meistens der angenommene Schauplatz wie der wirkliche lag, war durch die demokratische Gleichheit der Bürger in so fern eine Schranke, als es keinen schroffen ständischen Gegensatz, diese grosse Quelle vieler Lächerlichkeiten, darbot. Endlich kannte man in Bezug auf das schöne Geschlecht nur sinnliche Leidenschaft oder Ehe, nicht aber Galanterie und romantische Liebe. — Nach diesen Angaben lässt sich der Kreis von Charakteren schon ungefähr übersehen; sie lassen sich fast wie

Kategorien aufzählen, so wenige sind es, die immer wiederkehren. Die Väter, der strenge und sparsame, oder der gelinde und sanfte, der nicht selten unter der Herrschaft seiner Frau steht und dann mit einem Sohn gemeine Sache macht; die liebevolle, verständige oder mürrische, herrschsüchtige, auf ihr Eingebrachtes trotzende Hausfrau; der Jüngling, leichtsinnig, verschwenderisch, sonst aber offen und liebenswürdig, auch in einer anfangs sinnlichen Leidenschaft treuer Anhänglichkeit fähig; das leichtfertige Mädchen, entweder schon ganz verderbt, eitel, schlau und eigennützig, oder noch gutmüthig und für edlere Regungen empfänglich; der einfältig rohe und der verschmitzte Sclave, der seinem jungen Herrn behülflich ist, den Alten zu betrügen und durch allerlei Listen Geld zur Befriedigung seiner Leidenschaften herbeizuschaffen; auch ist er meist der Lustigmacher, der seine eigene Sinnlichkeit und seine gewissenlosen Grundsätze mit wohlgefälliger Uebertreibung eingesteht, mit den anderen Personen seinen Scherz treibt, auch wohl zum Parterre hinausspricht; sodann der Parasit, der schmeichelnde, dienstfertige Schmarotzer, der sich für die Aussicht auf eine gute Mahlzeit gefallen lässt, alles Ersinnliche zu sagen und zu thun; der Sykophant, ein Mensch, dessen Gewerbe war, ordentlichen Leuten allerlei rabulistische Rechtshändel anzuzetteln und sich auch dazu vermiethete; der prahlerische Soldat, der von fremden Kriegsdiensten zurückkommt, meistens feige und einfältig ist, aber sich durch den Ruhm seiner auswärts verrichteten Thaten bramarbasirend geltend macht; endlich eine Dienerin oder angebliche Mutter, die dem ihrer Leitung überlassenen Mädchen eine

schlechte Sittenlehre predigt, und der Sclavenhändler oder Hurenwirth, der auf die ausschweifenden Leidenschaften junger Leute speculirt und keine andere Rücksicht kennt als seinen Eigennutz. Die beiden letzten Charaktere sind mit ihrer rohen Widerwärtigkeit für unser Gefühl ein wahrer Fleck im Griechischen Lustspiel, konnten aber nach dessen Inhalt nun einmal nicht entrathen werden.

Aus jenem beschränkten Kreise des bürgerlich häuslichen Lebens und aus dem einfachen Thema der angegebenen Charaktere wusste nun die Erfindsamkeit der Griechischen Komiker eine unerschöpfliche Mannigfaltigkeit von Variationen hervorzulocken, ohne jedoch dem nationalen Costum ungetreu zu werden. Hier kam Folgendes zu Statten. Griechenland bestand aus einer Menge kleiner abgesonderter Staaten, die an Küsten und auf Inseln umher lagen. Schiffahrt wurde beständig geübt, Seeräuberei war nicht selten und für den Sclavenhandel machte man auch auf Menschen Jagd. So konnten freigeborene Kinder entführt werden, oder sie wurden auch nach dem den Eltern zugestandenen Rechte ausgesetzt und unerwartet am Leben erhalten wiedergefunden. Alles dies bereitete in den Griechischen Lustspielen die Wiedererkennung zwischen Eltern und Kindern, Geschwistern u. s. w. vor, ein Mittel der Auflösung, das die Komiker von den Tragikern entlehnten. Die verflochtene Intrigue spielt in der Gegenwart, aber der selten unwahrscheinliche Vorfall, worauf sich ihre Anlage gründet, ist in die Ferne der Zeiten und Oerter gerückt, und so hat oft das aus dem täglichen Leben aufgefasste Lustspiel dennoch einen gewisser-

massen wunderbaren, romanhaften Hintergrund. — Die Griechischen Komiker haben die ganze Breite des Lustspiels gekannt und alle seine Unterarten, die Posse, das Intriguenstück, das feine und das überladene Charakterstück bis zum ernsthaften Drama gleich fleissig bearbeitet. Ihre Fragmente und Sittensprüche zeichnen sich im Versbau und in der Sprache durch die äusserste Reinheit, Zierlichkeit, Genauigkeit aus und aus allen athmet eine gewisse Attische Grazie des geselligen Tones. *) —

Wir haben oben S. 157 schon angedeutet, warum mit der vollständigen Ausbildung des Epischen, Lyrischen und Dramatischen die progressive Entwicklung der Griechischen Poesie völlig abgeschlossen ist; die weitere Gestaltung der Kunst konnte nichts wahrhaft Neues hervorbringen, weder im Inhalt noch in der Form, denn mit der Tragödie und Komödie war die Griechische Poesie vollkommen in ihren Anfang zurückgekehrt, wo das Epos in der Ilias durch den blutigen Kampf der Völker, durch den Ernst des Zweckes, durch das Schmerzliche des Unterganges so grosser Helden in der Blüthe des Lebens offenbar eine tragische, in der Odyssee dagegen, wie uns auch

*) S. A. W. v. Schlegel a. a. O. Siebente Vorlesung. — Nach meinem Urtheil ist diese Schilderung des Griechischen Lustspiels Schlegel ungleich mehr gelungen, als die der Komödie und Tragödie. Bei diesen lassen sich verschiedene Mängel, besonders in den Principien, auffinden, aber bei der neueren Komödie wüsst' ich durchaus nicht, was man zur richtigeren Auffassung thun könnte; diese Entwicklung ist vollkommen musterhaft. — Ueber die Nachrichten von den einzelnen Griechischen Komödien s. A. Meineke, Quaestionum scenicarum Spec. I. II. III. Berolini 1826 ff. 4. Das letzte Specimen, 1830, enthält den Katalog der mittleren Komödie.

durch das satyrische Drama klar geworden ist, eine komische Richtung ankündigte; denn im Hintergrunde des Odysseus steht die glückliche Wiederkehr zu seiner Penelope, nicht, wie in der Ilias, ein grausses Verhängniss; was daher den listenreichen Mann auch treffen, welche Geschicke ihn auch hemmen mögen, bei der Kirke, Kalypso, dem Polyphemos, den Phäaken, immer sind wir beruhigt; und eben so, wie sehr die Freier mit Trotz dem Telemachos begegnen, wie sehr sie mit Ungestüm die züchtige Hausfrau zur Vermählung bedrängen mögen, es ist eine Verwicklung, die einem heiteren Ausgange zuführt; ferner wenn in der Ilias ganze Stämme und deren hochherzige Führer einander in offener Feldschlacht bestreiten, so ist in der Odyssee unser Interesse wesentlich an die Individualität des Helden geknüpft; er, der Einzelne für sich, zieht uns an und fortwährend ergötzt uns seine Geschicklichkeit im erfinderischen Truge, die zuletzt sogar die Maske eines Bettlers vornimmt, um das Geschlecht der übermüthigen Freier desto sicherer zu verderben; ja auch die rührenden Scenen der Wiedererkennung sind mit einem komischen Streiflicht gefärbt, denn selbst die Treue der Penelope wird schalkhaft erwogen. Und so steht die Griechische Poesie völlig in sich abgerundet da, von der Weltumfassenden Breite des Epos bis zur Darstellung des ganz Zufälligen und Individuellen sich zuspitzend, und so zuletzt in dem Lustspiel den eigenthümlichen Charakter des Individuums mit poetischer Anmuth und geistreicher Feinheit ausmalend. *)

*) Es ist für eine nationale Poesie äusserst wichtig, ob bereits ihr Epos die Doppelrichtung des Tragischen und

Wir müssen die Geschichte der Griechischen Poesie bis auf den Punct, wo wir jetzt stehen, als Ein Ganzes, als Eine Periode betrachten, in welcher das Hervortreten des Epos, der Lyrik und des Dramas die verschiedenen Epochen ausmacht, welche wiederum in sich ihre mannigfachen Bildungsstufen einschliessen. Die gewöhnlichen Eintheilungen, welche sich so ängstlich an gewisse Jahre heften, sind nicht gut festzuhalten, weil die Bewegung des Geistes sich nicht in so bestimmte Grenzen einpferchen lässt. Wir können daher nur noch zwei wirklich specifische Differenzen auffinden, nämlich einmal die technisch vollendete Nachahmung der alten Kunst, die aber oft in das Seltsame, Leere und Ab-

---

Komischen einschlägt. Bei der Griechischen ist dies, wie ich glaube, unverkennbar; aus dem Galischen Epos aber hätte sich, um ein Beispiel anzuführen, niemals eine Komödie entwickeln können, weil es einseitig nur einen elegisch-tragischen Ton enthält. Das Germanische Epos hat dagegen schon sehr früh tragische und komische Elemente, wenn auch nicht in der formalen Reinheit, wie das Griechische, und diese Vollständigkeit wollte ich bezeichnen, wenn ich in meiner Geschichte der Deutschen Poesie im Mittelalter von einer Ilias und Odyssee sprach. Denn alle Werke der Griechischen Poesie sind für uns zugleich zu allgemeinen Kunstbegriffen geworden, wie wir von einem Homer, einem Tyrtäos, einem Anakreon u. s. f. auch in anderen Literaturen zu reden gewohnt sind. Obwohl ich nun a. a. O. S. 147 und Vorrede S. V über meine Absicht bei dem Gebrauch jener Namen als blos symbolischer Typen mich erklärte, so bin ich doch von einigen Kritikern hierin gänzlich missverstanden. Die Wichtigkeit jenes Unterschiedes wird sich in der Geschichte der modernen Poesie mehrfach zeigen und die vortreffliche Auffassung des Epos als der Aristeia und des Nostos nach Fr. Schlegel, oben S. 165, sich auch dort bestätigen.

geschmackte sich verlor und sodann die Aufregung, welche die Christliche Religion veranlasste; jene Periode kann man wegen der Identität des Styles die Alexandrinische, diese, welche ihren Mittelpunct in Byzanz hatte, die Byzantinische nennen. Als wesentliche Bestimmung für die ganze folgende Geschichte ist aber festzuhalten, dass wir es in ihr nicht mehr mit der Entfaltung von Gattungen zu thun haben; diese liegt hinter uns; sondern der Faden des Fortganges ist von hier an einzig und allein die Zeit, in deren Verlauf bald hier, bald dort ein Dichter auftritt und bald diesen, bald jenen Stoff willkürlich je nach seiner Neigung aufgreift. Diese Zufälligkeit der poetischen Erzeugnisse, die nicht mehr aus dem inneren Trieb eines reichen Volkslebens sich gestalten, weis't uns von selbst an die einzelnen Dichter. — Nur die Geschichte des Romans schliessen wir davon aus, weil sie am geeignetsten ist, den Uebertritt des Antiken in das Romantische zu bezeichnen.

Nachdem die Schönheit aufhörte, das Ziel der Kunst zu sein, bildete sich ein neuer Styl der Poesie, die Alexandrinische Schule, denn Alexandrien ward nun der Sitz der Gelehrsamkeit und der Gelehrten überhaupt und auch der vorzüglichste Sitz dieser neuen Dichtkunst, deren Styl indess in allen poetischen Werken dieser Zeit herrschend ist. Jedoch ist dieser Styl nichts eigentlich frisch Erfundenes, sondern nur Nachahmung und neue Mischung des schon Vorhandenen. Man brauchte die Formen, die Metra und die Sprachmanier aller vorigen Schulen und Zeiten, vorzüglich der ältesten, nach Gutdünken un-

ter einander. Die Werke der Alexandriner sind trocken, schwerfällig, todt, ohne inneres Leben, ohne Schwung und Grösse; so wie mit der Freiheit die öffentliche Sittlichkeit verschwand, so gab es auch kein Pathos und Ethos mehr. Diese wurden nun auch eben so trocken behandelt, wie die todten Stoffe, welche die Künstler am liebsten zu wählen schienen, obwohl in dieser Rücksicht vielleicht eine geringe Abstufung nach Maassgabe der Zeit Statt findet. Allein obgleich von Schönheit hier wenig mehr die Rede sein kann, so haben sie doch einen sehr bedeutenden künstlerischen Werth; die Darstellung ist mit festem Sinn und Fleiss vollkommen ausgearbeitet und durchgebildet und insofern für alle Zeiten ein bleibendes und gewissermassen vollendetes Beispiel solcher Art oder Abart, wie die Griechische Kunst überhaupt in jedem Fach und auf jeder Stufe ihre Entwicklung. *)

Für die Sprache, Erhaltung und Erkärung ihrer Denkmale, überhaupt für Gelehrsamkeit und Kritik hatten die Alexandrinischen Hofgelehrten, Mitglieder von Akademien und Bibliothekare zu Alexandrien, sehr grosse Verdienste. Sonst haben sie den gewöhnlichen Fehler gelehrter Dichter, Künstelei im Ausdruck, nur selten vermieden und manche sind absichtlich dunkel. Ein gewisser Simmias von Rhodus und ein Dosiades, um 300, gefielen sich z. B. metrische Epigramme so zu dichten, dass sie, geschrieben, allerlei Figuren bildeten! Diejenigen Dichter, welche, wie Apollonios und Kallimachos, epische und mytho-

*) S. Fr. Schlegel a. a. O. IV. S. 20—23.

logische Gegenstände behandelten, trugen wenigstens dazu bei, die alte Poesie zu erhalten und auf die Nachwelt zu bringen. Es ist überhaupt der Gang der Poesie in ihrem Verfall, dass sie sich immer mehr absondert und vereinzelt und auf Gegenstände verfällt, die der Poesie eigentlich fremd sind. Dass die wissenschaftliche Astronomie unter diese Gegenstände gehört, dass ein Abschnitt aus der Botanik oder eine Reihe von medicinischen Vorschriften darum, weil sie in Versen abgefasst sind, noch nicht zur Poesie gehören: dass bedarf wohl keines Beweises. Nur eine poetische Gattung dieser späteren Zeit ist uns anziehender, weil sie nicht blos Kunst und Nachahmung ist, sondern das Leben von einer eigenthümlichen Seite auffasst und darstellt, die bukolischen Lieder und Hirtengedichte, die Idyllen des Theokritos und Anderer. Das Landleben hat schon an sich viel Poetisches; allein auch hier führt die Absonderung seiner Darstellung, die in der Totalität eines Epos oder Drama im Gegensatz zu Unruhe, Gefahr und Kampf viel energischer wirkt, den Dichter leicht zu Wiederholungen, oder, um nicht zu ermüden und wenn er seine Vorgänger überbieten will, auch wohl zu Uebertreibungen. Diese Gattung tritt besonders in den späteren Zeiten der gesellschaftlichen Verfeinerung hervor und macht sich dann so beliebt, weil die Ueberbildung und das künstliche System des conventionellen Zustandes eine Sehnsucht nach der Einfachheit der Natur und einen Ueberdruss an der städtischen Cultur erweckt. Die meisten Idyllen verrathen diesen Ursprung und es ist oft nur allzu leicht, gewahr zu werden, dass es Herren und Frauen aus der Stadt

sind, die sich auf das Land begeben, sich in Hirten und Hirtinnen verkleidet haben. Im Theokritos und in der bukolischen Sammlung der Alten sind allerdings einige wahre Land - Volks - und ungeschminkte Naturlieder der Hirten; doch findet sich auch hier Vieles, was durch die Zierlichkeit der Sprache und durch das Spiel des Witzes an die Verfeinerung der Kunst, an die Verführungen der Stadt, an die Schmeichelei der Höfe erinnert. Ueberhaupt war die alte Idylle nur das, was das Wort sagt: ein Bildchen, ein kleines poetisches Gemälde, oft aus dem Leben, oft auch aus der Mythologie entlehnt, meist aber erotischen Inhalts. So zerstreute, versplitterte und vereinzelte sich jetzt die Poesie und nahm immer mehr eine diminutive Gestalt an. *)

Indem jetzt also die freier gewordene Subjectivität stärker als zuvor auftrat, so waren auch die Producte, welche rein aus ihr hervorgehen, noch die vorzüglicheren. Die elegischen Dichter dieser Zeit behaupten daher einen wirklichen Kunstwerth, wie uns besonders aus ihren Römischen Nachbildnern klar wird. Die Elegie war jetzt ganz die erotische, deren

*) S. Fr. Schlegel, sämmtl. Werke Bd. I. S. 84—88. Nachdem man unsäglich viel Triviales und Leeres über die Idylle geschrieben hatte, war es Schiller, 1795, aufbehalten, in seinem für die Geschichte der Poesie überhaupt höchst lehrreichen Aufsatz: über naive und sentimentalische Dichtung, sämmtliche Werke, 1826. 12. Bd. XVIII. S. 205—348, zuerst den richtigen Gesichtspunct für den Begriff dieser Gattung zu treffen. — Wir haben schon mehrfach erwähnt, dass die Alexandrinische Kritik sich eifrig mit der Revision der vorhandenen Hellenischen Dichtwerke beschäftigte. Es entstand aus diesen Bemühungen um 200 jener berühmte, den Gram-

Ton Mimnermos, s. oben S. 207, angeschlagen und den, vereinzelt dastehend, Antimachos, s. oben S. 184, in seinen Gedichten auf die von ihm geliebte Lyde weiter fortgeführt hatte; nur dass das tragische Element, was bei Mimnermos vorherrschte, mehr in das Gefühl glücklicher Befriedigung überging. Philetas, Hermenesianax, Phanokles und Andre zeichneten sich darin aus. Philetas um 300, aus der Insel Keos gebürtig und nachher Lehrer des jungen Ptolemäos Philadelphos in Alexandrien, war ein sehr berühmter Grammatiker und stand als Elegiker in solchem Ansehen, dass, da sonst die Literatoren keine neueren Poeten in den Kanon aufnahmen, sie bei diesem Dichter von ihrer Regel abgingen, ein Ruhm, den ausserdem nur Kallimachos erlangte. — Der Kolophonier Hermenesianax, Philetas Freund und Schüler, schrieb seiner Geliebten Leontion eine Elegie in drei Büchern, von denen aus dem dritten durch Athenäos ein Bruchstück für uns erhalten ist, worin er mit feiner Kunst und naiver Anmuth seiner Freundin die Liebesabenteuer der vortrefflichsten Dichter und Philosophen Griechenlands, von Orpheus herab

---

matikern Aristophanes aus Byzanz und Aristarchos aus Samothrake zugeschriebene Kanon, der folgende Dichter für classisch erklärte: epische: Homeros, Hesiodos, Peisandros, Panyasis, Antimachos; Jambographen: Archilochos, Simonides, Hipponax; Lyriker: Alkman, Alkäos, Sappho, Stesichoros, Pindaros, Bakchylides, Ibykos, Anakreon, Simonides; Tragiker: Aeschylos, Sophokles, Euripides, Ion, Achäos; Komiker der alten Komödie: Epicharmos, Kratinos, Eupolis, Aristophanes, Pherekrates, Platon; der mittleren: Antiphanes und Alexis; der neuen: Menandros, Philippides, Diphilos, Philemon, Apollodoros. — Spätere Grammatiker vermehrten und veränderten diesen Kanon.

bis auf den Aristippos enthüllt, eine Arbeit, welche an gleicher Sorgfalt und edler Fülle den Gemmen der alten Kunst vergleichbar ist. — Noch weiter ging auf diesem Wege Phanokles, um 284, von dem wir noch ein Fragment besitzen, in welchem die Liebe des Orpheus zum Kalais mit ihren Folgen auf eine sehr süsse, fast sentimentale Weise besungen ist. — Kallimachos Battiades aus Kyrene um 247, welcher unter dem zweiten und dritten Ptolemäos zu Alexandrien gleich gross als Kritiker und Dichter blühete, hat uns 73 Epigramme, Fragmente von Elegieen, eine Elegie auf das Bad der Pallas im Dorischen Dialekt und fünf mythologisch gelehrte Hymnen im Ionischen hinterlassen. Zwei Gedichte von ihm haben wir noch in Lateinischer Version, das Haar der Berenike von Catullus und das Rachegedicht Ibis von Ovidius. Dieser Dichter war in der Elegie wahrhaft gross; seine Hymnen dagegen sind überladen mit Gelehrsamkeit, gefallen sich in Hervorhebung des Seltenen und halten in der Breite des Epischen kein Maass. Das Haupthaar der Berenike war ein Gelegenheitsgedicht. Berenike, des Ptolemäos Euergetes Schwestergemahlin, hatte für dessen glückliche Rückkehr aus dem Kriege den Göttern eine Locke geweihet, welche bald darauf aus dem Tempel entwandt, vom Konon aber, einem nicht minder galanten als gelehrten Astronomen, unter die Gestirne versetzt worden war und dies veranlasste Kallimachos, einen gleich feinen Hofmann, zu jener Elegie, worin die Locke selbt ihr Geschick meldet, tiefbetrübt über die Trennung vom Haupte der Königin und durch die neue Verklärung unbestochen. Man darf diesem

Gedicht von Seiten der geistvollen Ausführung und mancher sinnreichen Wendungen einen hohen Werth zugestehen; aber auch hier, wie in jedem Compliment, muss die Kunst über die Natur triumphiren. — Mit diesen Sängern ist die gute Zeit der Elegie beschlossen, wenn man ihnen nicht noch den Euphorion beifügen will, einen berühmten Dichter von Chalkis in Euböa gebürtig und Bibliothekar bei Antiochos dem Grossen, der neben seinen epischen Gesängen auch durch erotische Elegieen einen Ruf erwarb. Noch weniger ist der Aetoler Alexandros unter dem zweiten Ptolemäos grosser Ehre würdig und im Zeitalter des Augustus machte Parthenios vergebens den Versuch, die Liebe der Elegie wiederum zuzuführen; sie ging in die Romane über und ihre ursprüngliche Form ward überhaupt so verkannt, dass z. B. der gelehrte Literator Eratosthenes unter dem dritten Ptolemäer seine Lehre von Verdopplung des Cubus in Distichen abfasste. *)

Die Parodie mag zur Vernichtung der immer wachsenden Langenweile fleissig geübt sein; einer der bedeutendsten Dichter dieser Gattung, von welchem durch Diogenes von Laërte noch manche Fragmente aufbehalten sind, war der Arzt Timon von Phlius um 272 v. Chr., der alles dogmatische Philosophiren

*) S. Conr. Schneider in Daub's Studien, IV. S. 52—68. — Fr. Schlegel: über die alte Elegie und einige erotische Bruchstücke derselben; und über das bukolische Idyll. 1798; wo besonders Phanokles, Hermenesianax und des Kallimachos Bad der Pallas behandelt sind; a. a. O. IV. S. 46—65. — Ueber Kallimachos s. Manso: Callimachus; in den vornehmsten Charakteren u. s. f. 1793. II. 1. S. 86—112.

als Consequenz einer Voraussetzung verwarf und in den Sillen, einem Gedicht in 3 Büchern, alle den Pyrrhoniern vorangegangene und von ihnen abweichende Philosophen herzhaft, mit entschlossenem Witz durchhechelte. — Im Satyrdrama zeichnete sich um diese Zeit Sositheos aus. —

In der Tragödie glänzte Lykophron aus Chalkis um 275. Er erfand die Spielerei des Anagramms und dichtete viel Tragödien, von denen wir aber nur noch die ganz verkünstelte, von mühseligem Fleiss antiquarischer Gelehrsamkeit strotzende Kassandra übrig haben. Es ist ein von Mythologie aufgepolstertes Monodrama, worin Kassandra Ilions Untergang und das Geschick aller darin verflochtenen Helden und Heldinnen mit hohlem Pathos vorhersagt. —

Aehnlich erging es dem Epos, obwohl hier eine grössere Mässigung herrschte. Apollonios Rhodios aus Naukratis (222—296), der eine Zeit lang zu Rhodos die Beredsamkeit lehrte und daher seinen Beinamen empfing, war späterhin unter Ptolemäos Euergetes Vorsteher der Bibliothek zu Alexandrien. Er dichtete die Argonautika in 4 Büchern und bewies in der Darstellung dieses alten Mythus viel Geschmack. Die Sprache ist so viel wie möglich der des Homerischen Epos nachgebildet und der Gang der Begebenheiten, die Anlage der typischen Charaktere nicht verderbt; negative Verdienste, die jedoch bei dem herrschenden Schwulst gerühmt werden müssen. Wie entfremdet aber der Sinn dem eigentlich epischen Leben war, das wird in dem Werk des Apollonios vorzüglich aus dem Verhältniss klar, worin bei ihm die Götter zu den Menschen stehen; sie

sind so überflüssig, dass sie, wo sie hülfreich erscheinen, jedesmal die Entwicklung hemmen; sie sind ein nichtssagender Rahmen der eigentlichen Handlung; sie sind, wie die Französische Aesthetik dies Wort für den vielbesprochenen Gebrauch des Wunderbaren im Epischen stempelte, Maschinerien und wegen dieser kaum allegorischen Leerheit ist dies Gedicht das originale Vorbild aller jener todtgebornen Epen geworden, die nicht aus der lebendigen Sage des Volkes, sondern aus dem Belieben eines fein gebildeten und durch die Wissenschaft mit dem Mythus der alten Zeit vertraut gewordenen Gemüthes hervorgehen. *) —

Das Idyll oder bukolische Gedicht war der äusseren Form nach in den mimischen Darstellungen begründet, welche neben dem Kunstdrama seit lange dem improvisirenden Volksschauspiel angehörten. Ein gewisser Sophron aus Syrakus um 420 schrieb zuerst für die blosse Lectüre ähnliche dramatisirte Dialoge in rhythmischer Prosa. Man hatte Sammlungen männlicher und weiblicher Mimen von ihm; ausser wenigen Fragmenten sind aber nur die Namen einiger derselben auf uns gekommen, als: der Bote, der Thunfischfänger, der Fischer, der Landmann, der Knabe, die Brautjungfer, die Schwiegermutter. Auf diesem Wege ging Asklepiades, vorzüglich aber Theokritos fort. Er war aus Syrakus und lebte während der Regierungen des zweiten Hieron und der beiden ersten Ptolemäer. Den Asklepiades aus

*) Vgl. Manso in den Charakteren u. s. f. Bd. VI. St. I. 1800. Apollonios der Rhodier S. 179—239, wo auch eine vollständige Analyse des Inhaltes gegeben ist.

Samos und den Philetas nennt er selbst im siebenten Idyll seine Meister im bukolischen Gesange. Eine Zeit lang lebte er in Alexandria und machte hier unter anderen die Bekanntschaft des Aratos und des Milesischen Arztes Nikias, an den er zwei seiner Idyllen gerichtet hat; auch das kleine Gedicht auf eine elfenbeinerne Spindel, die er zum Geschenk für die Ehefrau dieses seines Gastfreundes bestimmt hatte, ist aus dieser Zeit. Späterhin kehrte er nach Syrakus zurück und soll ein hohes Alter erreicht haben. Von den Werken dieses gefeierten Dichters sind uns überhaupt 30 Idyllen im Dorischen Dialekt und 21 Epigramme übrig; unter denselben befinden sich Reste seiner Hymnen, Heldengeschichten, Elegieen und Jamben, wenn nicht manche darunter anderen Verfassern angehören. Ein Gedicht, die Prötiden, das man ihm zuschreibt, und ein anderes, Elpides, die Hoffnungen, vielleicht didaktischen Inhaltes, sind verloren; einige Epigramme und die grössere Zahl der Idyllen sind bukolische Stücke; auch sie sind sehr verschieden in ihren Gegenständen, da sich sogar eines, die Chariten oder Hieron, darunter findet, welches man als ein didaktisches Gedicht zu betrachten hat. In den Idyllen stellt Theokritos keine ideale Welt, sondern, wie der Mimos, das wirkliche Leben dar; die Scene ist das schöne Sicilien; die Personen sind dortige Bürger, Fischer, Zauberinnen, Schnitter, vornehmlich aber Hirten, welche in einem ganz einfachen Dialoge reden, der, zwischen dem Ernsten und Burlesken schwebend, nicht selten zum Komischen hinneigt. Ein eigenthümlicher Zug dieser reizenden Darstellungen ist das Satirische, nicht blos in morali-

scher Allgemeinheit, wie z. B. Idyll. IV. X. XXI. die Vortheile der Genügsamkeit, Arbeitsamkeit und die Nachtheile der Liebe, des Ehrgeizes zu schildern scheinen, sondern selbst mit persönlicher Beziehung, wie in der Liebe der Kyniska, wie die Bombyka in den Schnittern, wie Aegon, der verliebte Alte in den Hirten. — Kunstgenossen des Theokritos waren Bion und Moschos. Jener war auch ein Zeitgenosse des Theokritos, den dieser nach dem Zeugniss des Moschos noch überlebt haben soll; er war aus Smyrna gebürtig und lebte in Syrakus, wo er an Gift starb; Moschos aus Syrakus betrauerte ihn als seinen Lehrer in einem rührenden Liede. Ein nicht weniger feindliches Geschick waltete über die Werke des Bion, die mit den Gedichten der Sappho zu Konstantinopel auf Anstiften der Geistlichkeit vertilgt wurden. Was noch der Zerstörung entgangen, besteht, ausser der Todtenfeier des Adonis, meist in kleinen Liebesgedichten und einigen Fragmenten von Hirtenbukolien; von Moschos hat man auch einige solcher kleinen Gedichte und ausser der erwähnten Threnodie ein paar längere epische Stücke, deren eines die Europa ist. *) —

Von mehren anderen Alexandrinischen Dichtern dieser Zeit besitzen wir entweder nur sehr Weniges ganz, z. B. von dem Stoiker Kleanthes aus Assos,

*) S. v. Finkenstein: Arethusa oder die Bukolischen Dichter des Alterthums. Thl. I. Berlin 1806. Th. II. 1810. Hier sind die vorzüglichsten Gedichte der Bukoliker übersetzt und in den Einleitungen über die Hervorbildung des Idyll aus dem Mimos so wie über den ästhetischen Charakter dieser Gattung sehr tüchtige Untersuchungen angestellt.

265, Hymnen an Zeus, oder das Wenige sogar noch fragmentarisch, z. B. von dem Homerischen Kritiker Rhianos um 225, aus Kreta, der sich als Cykliker berühmt machte. Nur von dem didaktischen Gedicht dieser Schule haben wir eine vollständigere Ansicht; es war jetzt nicht mehr der naive Instinct, der zur epischen Darstellung eines wissenschaftlichen Gegenstandes trieb (s. oben S. 191 ff.), vielmehr war es das Spiel mit dem schon unterworfenen Stoff, an dessen poetischer Fassung die Kunst nicht sowohl um der Schönheit als um der Kunst willen mit Ostentation des technischen Geschickes geübt wurde. Aratos aus Soloi in Kilikien, 270, verlebte den grössten Theil seiner Tage am Hof des Makedonischen Königs Antigonos Gonatos und beschäftigte sich vorzüglich mit der Arzneikunde. Von seinen prosaischen Schriften sind keine und von seinen poetischen Versuchen nur zwei auf uns gekommen, denn wir besitzen weder seine Elegieen, noch seine Hymnen, sondern blos zwei didaktische Werke, Phänomena und Diosemeia, von denen jenes die Lage und Erscheinung der Gestirne am Himmel beschreibt und dieses die Witterung aus natürlichen Anzeichen vorherzuerkennen lehrt. Zwar wenn wir der Achtung, mit welcher das Alterthum von diesen Werken redet und insbesondere den Fleiss, den drei berühmte Römer, Cicero, Germanicus und Avienus, auf die Uebersetzung derselben gewandt haben, in Erwägung ziehen, so dürfte es fast scheinen, als wenn uns in diesen Arbeiten ein grosser Schatz erhalten wäre. Allein das erstere Gedicht ist wirklich nichts anderes, als eine versificirte Beschreibung des Himmels nach dem Himmels-

spiegel des Knidischen Astronomen Eudoxos; ganz einförmig geht es von Sternbild zu Sternbild fort; ein eben solches Aggregat von Beobachtungen ist das andere Gedicht: was für Vorbestimmungen des Wetters Erfahrung und Aberglaube in den Erscheinungen an Sonne, Mond und Sternen, Bäumen, Pflanzen und Blumen, vierfüssigen Thieren, Vögeln und anderen Dingen wirklich entdeckt oder zu entdecken gewähnt haben, diese alle hat Aratos in mehr als vierhundert Versen gesammelt und in poetische Wörter und Redensarten gekleidet, womit sein ganzes Verdienst ausgesprochen ist. — Nikandros aus Kolophon um 160, ebenfalls ein Arzt und Kritiker und Priester des Klarischen Apollon, dichtete, wie es scheint, in mehren Gattungen; Metamorphosen, Aetolika und Georgika werden von ihm erwähnt; die beiden Gedichte, die sich von ihm erhalten haben, ergänzen sich gewissermaassen. Das eine, Theriaka, beschäftigt sich mit Aufzählung und Charakterisirung der durch den Biss vergiftenden Thiere und fügt dieser Beschreibung von Zeit zu Zeit die zur Heilung der Wunden dienlichen Mittel bei. Das zweite, Alexipharmaka, redet von den in Speise und Trank genossenen Giften und deren Wirkungen und bemerkt die in jedem Fall am zweckmässigsten anzuwendenden Gegengifte. Nikandros hat weiter nichts gethan, als diese unpoetischen widerstrebenden Gegenstände in einen wohlgerundeten Hexameter einzuschliessen und ihnen durch ausmalende und verschönernde Beiworte eine etwas höhere Stellung zu geben, als sie an sich haben. — An ihn schliesst sich Oppianos um 180 n. Chr. aus Korykos in Kilikien, der ein Lehr-

gedicht über die Fische, Halieutika, in fünf Büchern verfasste, von denen das erste den Aufenthalt und die verschiedenen Fortpflanzungsarten der Fische das zweite ihre Lebensweise, Waffen und Kriege, und die drei übrigen die mannigfachen Anstalten, die der erfinderische Fleiss des Menschen, sich ihrer zu bemächtigen, getroffen hat, auseinandersetzen. So rein und zierlich die Sprache und so rund und geglättet der Vers ist, so können doch beide nicht für die Abwesenheit höherer Schönheiten entschädigen, noch bewirken, dass man die unendliche Trockenheit des Ganzen vergesse. Nur mit Mühe windet man sich durch diese fünf Bücher, deren jedes aus mehr als 600 Versen besteht, hindurch, denn weder ergötzen die ausgestellten Gemälde, noch erläutern die eingewebten Gleichnisse, noch befriedigen die zwischengestreuten Bemerkungen. Oppianos gilt auch für den Verfasser eines eben so trockenen Gedichtes, Kynegetikon, über die Jagd in 4 Büchern, von denen das erste den Jäger in voller Rüstung auf einem behenden, wohl zugerittenen Pferde und umgeben von tapferen abgerichteten Hunden, schildert, das zweite und dritte die jagdbaren Thiere nennt und beschreibt und das vierte nur zum Theil erhaltene das Wissenschaftliche der Jagd darlegt. — Ein Schriftsteller Dionysios Periegetes (aus Libyen um 200?) hat uns ein geographisches Gedicht hinterlassen, in welchem er, nach vorläufiger Bestimmung der Welttheile, zuerst den Okeanos nach seinen Haupteinschnitten, dann, anhebend von den Herkulischen Säulen, die einzelnen Gewässer des Mittelmeers, hierauf die Völker Afrika's, die Länder Europa's, die Inseln in und ausser dem

Mittelmeer und endlich die Asiatischen Reiche in etwa elfhundert Hexametern nicht schildert, sondern dürr der Reihe nach aufführt und zugleich an die vornehmsten Berge, Städte und andere Merkwürdigkeiten in der Kürze erinnert. *)

Mit der Fixirung der Christlichen Religion concentrirte sich das literarische Leben Griechenlands vorzüglich in Byzanz als dem Sitze des bedeutendsten Patriarchates; allein eine fortschreitende Bewegung ist nirgend sichtbar, die Gattung des Romans allein ausgenommen. Christodoros Kopites in der ersten Hälfte des sechsten Jh. beschrieb einige Bildsäulen in Hexametern; Paulos Silentiarius beschrieb in Versen die Pythischen Bäder, die Sophienkirche und deren Kanzel; Joannes Gazäos die ganze Welt in 731 Hexametern; Georgios Peisides um 640 dichtete historische und religiöse Jamben; Christophoros, 650, satirische Jamben auf die Wuth, Reliquien zu sammeln; Theodosios um 963 Diakonos zu Konstantinopel feierte die Eroberung Kreta's durch Nikephoros Phokas in Trimetern; Simeon Sethos n. 1081 übersetzte eine romantische Geschichte Alexanders des Grossen aus dem Persischen und für den Kaiser Alexios Komnenos Kalilah und Dimnah aus dem Arabischen unter dem Titel Stephanites Ichnelates, wie er nämlich die beiden Schakaln nannte, welche die Fabeln erzählen (s. oben S. 73.) u. s. w.

Am fleissigsten dichtete man Epigramme, weil dazu die Kraft noch eben hinreichte, wie Leontios,

---

*) S. Manso: Die späteren Lehrgedichte der Griechen; in den Charakteren u. s. f. Bd. VI. St. 2. 1802. S. 359—394.

Julianos, Makedonios u. A. und sammmelte Anthologien. Schon im ersten Jh. v. Chr. hatte der Syrer Meleagros aus Gadara, der als ein anmuthiger Dichter gerühmt wird, nach dem Vorgange Polemons u. A. aus 44 Dichtern eine Sammlung in alphabetischer Folge der Anfangsworte veranstaltet, die verloren ist; ebenso erging es den Sammlungen des Thessalonichers Philippos um 100 n. Chr., der Epigramme aus dreizehn Dichtern hinzufügte, der des Sardischen Dichters Straton um 130, und der nach dem Inhalt in 7 Büchern geordneten des Agathias aus Myrina um 560. Diese Sammlungen benutzte Konstantinos Kephalas 910 bei der seinigen in 15 Abschnitten, Manches auslassend, aber auch viele spätere Epigramme hinzufügend; diese Anthologie hat sich erhalten und ward von Maximos Planudes aus Nikomedien, der im Anfang des vierzehnten Jh. zu Konstantinopel als Mönch lebte und dessen wir oben S. 191, Note, bereits als Sammler der Aesopischen Fabeln erwähnten, der seinigen in 7 Büchern zu Grunde gelegt, wobei er sich aber in Auswahl und Text viel willkürliche Veränderungen erlaubte.

Der Roman zeigt uns vorzüglich drei Elemente, das märchenhaft Wunderbare, wie der Orient es hat, (s. oben S. 153, 140, 87); sodann das Sentimentale als die Auflösung der altgriechischen Lyrik und endlich den asketischen Ton der Christlichen Legende. Der Kampf des Christenthums gegen die heidnische Religion war das eigentlich positive Element dieser Zeit und die Nachklänge der früheren Jahrhunderte erscheinen daher matt und unbedeutend. Rhetorischer Prunk und der übertreibende Ausdruck

kranker Empfindung, welche sich ohne den Mittelpunct eines grossartigen Daseins verlassen fühlt und daher theils in die moralische Reflexion, theils in die Leidenschaft und Tändelei der Liebe sich begräbt, machen den Charakter dieser ganzen Zeit und ihrer Poesie aus. Besonders zeigt sich dies in den romantischen Epistolographen, von denen wir noch 44 Briefe des Alkiphron übrig haben, die leicht zu dem Vorzüglichsten dieser Gattung gehören mögen; denn es ist ihnen zuzugestehen, dass sie die Lebensart und Denkweise der verschiedenen Stände in den verschiedensten Lagen anmuthig und lebhaft schildern. Aber sein Nachahmer Aristänetos aus Nikäa um 360, von dem sich eine Anzahl Briefe erotischen Inhaltes erhalten hat, stösst schon trotz der zierlichen Diction durch seine Witzeleien ab, und die Briefe des Theophylaktos Simokatta aus Aegypten um 630 sind ganz unbedeutend.

Dieser sentimentale Anstrich, dies Gefallen an dem seltsam Unglaublichen drang auch in die Bearbeitungen ein, welche von altmythischen Stoffen versucht wurden; Kointos aus Smyrna (gewöhnlich Quintus Calaber genannt, weil Bessarion die Handschrift in Calabrien fand) um 400 dichtete nach den cyklischen Dichtern 14 Bücher Paralipomena des Homeros; der Grammatiker Musäos um 450 die Liebesgeschichte von Hero und Leander in einer ansprechenden epischen Fassung; Nonnos aus Panoplis in Aegypten um 500, der auch das Johanneische Evangelium in Verse brachte, dichtete mit grossem Aufwand von mythologischer Gelehrsamkeit und bildlicher Ausschmückung in glatten Hexametern 48 Bücher von

den Thaten des Bakchos, die Dionysiaka; Tryphiodoros um 500 besang nach Lesches und anderen Cyklikern noch einmal Ilions Zerstörung; ja Koluthos aus Lykopolis um dieselbe Zeit sogar den Raub der Helena. So zähe war die Anhänglichkeit des Griechischen Sinnes an diesen geliebten Gegenstand, dass noch nach der Zersprengung der Byzantinischen Kaisermacht Demetrios Moschos, der um 1500 als Lehrer zu Ferrara und Mirandola lebte, ihn besang.

Als den eigentlichen Roman vorbereitend sind die mythischen Erzählungen anzusehen, welche schon lange in Umschwung waren und von denen wir noch Konon um 30 vor Chr. und Ptolemäos Chennos als Verfasser kennen; deutlicher offenbarte sich die romanhafte Tendenz durch Parthenios aus Nikäa um 81, der 30 mythische Erzählungen von den Schicksalen Liebender schrieb. Die wunderbaren Sagen von fernen Ländern, von der Verwandlung der Menschen in Thiere u. s. w. hatten ihren vornehmsten Sitz im vorderen Asien, diesem Lande des Ueberganges des Orients in den Occident und hiessen daher auch Milesische Mährchen. Des Aristoteles Schüler Klearchos um 300 vor Chr. aus Soloi soll schon dergleichen geschrieben, ein gewisser Aristeides um 100 vor Chr. und Lukios von Patras sie bestimmter zu Kunstgestalten ausgeprägt haben. Was uns nun aus Fragmenten und sonstigen Nachrichten über diese Schriftsteller mit Gewissheit vorliegt, ist, dass verbrecherische und unnatürliche Liebe das Hauptthema des Parthenios war, so wie dass Lukios in seinen μεταμορφωσεως λογοι durch seine schamlos wollüstigen Nuditäten sich berüchtigt machte; Lukianos im Esel und

ebensowohl als Chariton aus Aphrodisias nach 400, der in 8 B. die Geschichten des Chäreas und der Kallirrhoe erzählte, drangen niemals recht in die Lesewelt ein, trotz der philosophischen Commentare der Herausgeber. — Kyros Theodoros Prodromos, als Mönch Hilarion, aus Konstantinopel, der nach 1143 st., schrieb unter Anderem auch die Liebesgeschichten der Rhodanthe und des Dosikles in 9 B. im jambischen Metrum; Niketas Eugenianos um eben diese Zeit und ebenfalls in Jamben die Geschichten der Drosilla und des Charikles in 9 B.; endlich schrieb Eustathios oder Eumathios aus Aegypten im vierzehnten Jahrhund. die Geschichten des Ismenias und der Ismene in 11 B.; dies Werk zeigt den tiefsten Verfall der Kunst. In der Sprache überbietet der armselige Verfasser an Ziererei und verfehlter Nachahmung der Atticisten alle seine Vorgänger; besonderen Tadel verdienen aber seine wollüstigen und schlaffweichlichen Weitschweifigkeiten. Und so wie der Styl keine feine Entwicklung hat, so ist auch der Inhalt aus den Büchern des Heliodoros und Tatios lose zusammengesetzt. *)

*) Siehe Val. Schmidt in den Wiener Jahrb. Bd. 26. 1824. S. 20—52. — Das für ein Werk des Athenagoras gehaltene Buch: Du vrai et parfait amour, écrit en grec, contenant les amours honnêtes de Théogoné et de Charide, de Phérécides et de Mélangie, Paris 1599 u. 1612, ist von dem vermeinten Uebersetzer Martin Fumée Seigneur de Génillé wirklich verfasst. — Von Apollonius von Tyrus, von Barlaam und Josaphat, so wie von den Amadisromanen werden wir in Bezug auf ihren Griech. Ursprung im folgenden Theil dieses Werkes handeln.

Die Griechische Poesie im Ganzen ist ein Urbild und Kanon der Poesie in ihrer natürlichen Entwicklung geworden. Mit kühner Bestimmtheit sind die Umrisse einfach entworfen, mit üppiger Kraft ausgeführt und vollendet; jedes Gebilde ist die vollständige Anschauung eines ächten Begriffs. Die Griechische Poesie enthält für alle ursprüngliche Arten des Schönen und der Kunstbegriffe eine vollständige Sammlung von Beispielen, welche so überraschend zweckmässig für das System des Kunstschönen sind, als hätte *sich* die bildende Natur absichtlich bemühet, den Wünschen des nach Erkenntniss strebenden Verstandes zuvorzukommen. In ihr ist der ganze Kreislauf der organischen Entwicklung der Kunst abgeschlossen und vollendet; alle reinen Arten der verschiedenen möglichen Zusammensetzungen der Bestandtheile des Schönen sind erschöpft und selbst die Aufeinanderfolge und die Beschaffenheit der Uebergänge von einem Kunststyl zum anderen ist durch innere Gesetze nothwendig bestimmt. Das System aller möglichen reinen Dichtungsarten ist sogar bis in die Spielarten, die unreifen Erzeugnisse der unentwickelten Kindheit, und die einfachsten Zwitterarten, welche sich im versunkenen Zeitalter der Nachahmung aus dem Zusammenfluss und der Mischung des ächten schon früher vorhandenen erzeugten, vollständig erschöpft. In dieser Weise ist die Hellenische Poesie eine ewige Naturgeschichte des Schönen und der Kunst.*)

Mit der Römischen Poesie verhält es sich anders; sie hat nicht sowohl in der Stufenfolge von

*) S. Fr. Schlegel a. a. O. V. S. 142.

Kunstgattungen, als vielmehr in der Abfolge nur eines verschiedenen Styles sich entwickelt und steht mit dem Gesetz ihres Lebens der Alexandrinischen Schule am nächsten, an welche sie sich auch vorzugsweise anschloss. Man kann drei Perioden dieses Styles unterscheiden: die erste von dem dritten Jahrh. v. Chr. bis auf den Augustus macht den Uebergang von dem Typus des Nationalen in den Typus der immer freier angeeigneten Griechischen Vorbilder; die zweite unter der Kaiserherrschaft bis zum Ende des zweiten Jahrh. n. Chr. schwebt gleichsam in dem ziemlich gleichen Genuss der erworbenen Bildung; die dritte bis zur äusseren Auflösung des gewaltigen Weltreiches enthält den Verfall dieser künstlichen Cultur in Barbarei. Dieser Gang ist auf das Innigste mit dem der politischen Geschichte verflochten. In unaufhörlichen Kämpfen ward die ursprüngliche Aristokratie von einer zur elendesten Plebs ausartenden Demokratie, diese von der Monarchie verschlungen und diese erhielt sich zwei Jahrhunderte in grossem Glanze, bis sie in geistlosen Parteiungen der Soldateska zerbröckelte. *)

Die erste Periode der Römischen Poesie beginnt mit einheimischen Festgesängen bei den ländlichen Festen; das eigenthümliche Metrum derselben war der

*) Einen Abriss der Römischen Lit. überhaupt siehe in der dritten Vorles. v. Fr. Schlegel. — Einen Abriss der Röm. Poesie s. von Jakobs in den Charakteren u. s. w. Bd. I. S. 1—37. — Eine Darstellung der Röm. Poesie nach dem Fachwerk der Gattungen s. in J. C. F. Bähr's Geschichte der Röm. Lit., Carlsr. 1828, 8. S. 33—249. — Vor allen aber den von uns oben S. 156 angeführten Grundriss Bernhardy's. In diesem ist vornehmlich der Abschnitt S. 78—143 über die Perioden der Röm. Lit. ausgezeichnet,

Saturninische Vers und die älteste Form der Darstellung der Mimus, der sich als extemporisirtes Zwiegespräch, als carmen amoebaeum, nach dem praktischen Sinn der Römer auf die unmittelbaren Lebensverhältnisse richtete, wie dies auch die Tendenz der Sicilianischen Mimen war. Ein schwaches Ueberbleibsel davon zeigt sich in den Fescenninischen Versen, die entweder im Dialog oder von Doppelchören vorgetragen wurden; zuerst waren sie Invectiven von weiterem Umfang, dann wurden sie auf lose Witzworte bei Hochzeiten beschränkt und zeichneten sich neben wiederkehrenden Formeln durch den Refrain aus. Mit Bestimmtheit wissen wir ausserdem nur von den religiösen Liedern der Corporationen, namentlich der Salier und der Arvalischen Brüder; jene, die carmina Saliaria oder axamenta wurden im Frühling im Dienst des Marmar, d. i. Mars, von der Priesterschaft mimisch vorgetragen und hatten den Zweck, die alten Götter und die vorzüglichsten Staatsmänner zu verherrlichen; die Rituallieder waren Gebete, welche von den Arvalischen Brüdern zum Gedeihen des Landbaues im Saturninischen Metrum mit Tanz abgesungen wurden. Alles, was sonst von epischen und lyrischen Gesängen in reiner Römischer Sprache und in altrömischem Geist gesagt werden kann, gehört

indem hier zuerst die einfachen inneren Unterschiede derselben so gründlich als lichtvoll herausgestellt sind. Eine eigenthümliche Trefflichkeit dieses Buchs ist auch die so zweckmässig ausgelesene und geordnete Sammlung der Beweisstellen aus den Röm. Autoren selbst, so dass man in den Anmerkungen unter dem Text gewissermassen eine fortgehende von den Römern selbst geschriebene Geschichte ihrer Literatur besitzt.

mehr der Combination und Hypothese, als dass in diesem Felde etwas Umfassendes mit Gewissheit aufgestellt werden könnte.

Der erste, welcher die Griechische Gestaltung der Poesie nach Italien hinüberpflanzte, war Livius Andronicus aus Tarent um 240 vor Chr., ein Sclav, später Freigelassener des Livius Salinator; er dichtete Tragödien (Aegisthus) und Komödien nach Griechischen Meistern, ohne jedoch weder in Gesinnung noch in Sprachbildung tief in das Wesen des Römischen Geistes einzudringen. Nur wenige Fragmente sind von ihm übrig.

Ein Zeitgenosse war Cn. Naevius aus Campanien; zuerst Soldat, trat er später als Dichter auf. Politische Schmähungen warfen ihn in das Gefängniss und als er, durch die Tribunen daraus befreit, in seinen Angriffen beharrte, verbannte man ihn; er starb im Exil zu Utika. Er dichtete Tragödien nach Euripides und Aeschylos (Lycurgus), eine Anzahl Komödien und ein erzählendes Gedicht vom ersten Punischen Kriege, was die Grammatiker in 7 Bücher theilten. Er war glücklicher sowohl in der Erfassung des Römischen Sinnes als in der Behandlung der Sprache, aber ohne eine dauernde Wirksamkeit zu erringen.

In beider Rücksicht erhob sich Q. Ennius aus Rudiä, 239—169 v. Chr., zum unbestrittensten Ruhm. Seine Jugend verbrachte er unstät auf Heereszügen; von Sardinien, wo er unter Torquatus als centurio diente, brachte ihn Cato nach Rom; von da begleitete er den ihm befreundeten M. Fulvius Nobilior nach Aetolien und scheint dann in Rom gelebt zu haben,

wo ihm das Bürgerrecht als Auszeichnung zu Theil ward. Begeistert für die Grösse und Würde des Römischen Staates, mit Ernst die Bildung der Lateinischen Sprache betreibend, schrieb er die Annalen der Römischen Geschichte und wollte damit ein Homerisches Werk begründen; als Anhang zu diesem Epos, was mindestens aus 18 Büchern bestand und von der Gründung der Stadt bis zu den jüngsten Kriegen herabstieg, schrieb er ein Gedicht Scipio. Minderen Erfolg hatte Ennius in seinen dramatischen Versuchen, worin er für die Tragödie besonders dem Euripides folgte (Hecuba, Medea); in der Komödie war er zu nüchtern und seine didaktischen Gedichte waren blos Uebersetzungen aus dem Griechischen; z. B. die Hedypathetica in Hexametern waren eine Gastronomie nach dem Archestratos (s. oben S. 186); der Epicharmus in Hexametern und trochäischen Tetrametern war ein Abriss der Griechischen Naturphilosophie u. s. w. Eigenthümlich erschien er in der Satire, dieser echtrömischen Dichtungsart, worin Lucilius ihn jedoch überflügelte. Von allen diesen Versuchen haben wir nur spärliche Bruchstücke.

Diese Dichter, Andronicus, Nävius und Ennius, zeigen uns den Kampf einer fremden Bildung mit einer einheimischen in einem schroffen Gegensatz und auch da, wo das Nationalgefühl sich selbstständig entwickeln möchte, wie bei Ennius, erscheint sogleich das Unpoetische der Reflexion. Rom konnte nach seiner ganzen Entstehung kein Epos, es konnte nur Geschichtschreiber haben und diese hat es so herrliche gehabt, dass sie das erhabenste Zeugniss für die

Macht und den Glanz der einzigen Weltstadt ablegen; es konnte keine Tragödie haben, denn ihm fehlte der mythisch-epische Hintergrund und die Empfindung des Schicksals, wie sie die Griechen kannten, weil es in seiner ununterbrochenen Siegerkraft selbst das Schicksal aller Völker und sich selbst die bestimmende Nothwendigkeit eines unbezwingbaren Willens war; es konnte keine Komödie haben, denn der klare, aber von der Vorliebe für das Nützliche befangene Verstand der Römer war nicht im Stande, sich dem Spiel eines fessellosen, phantastischen Humors mit freiem Genuss hinzugeben. Wegen solcher Zwiespältigkeit des Fremden mit dem Heimathlichen ward auch die Tragödie als die mehr Griechische in die crepidata und als die mehr Romanisirte in die praetextata unterschieden und von der Komödie nur das Lustspiel bearbeitet, welches sich leichter an die altherkömmlichen Volkslustbarkeiten anschloss. Die ursprüngliche Gestalt des Römischen Lustspiels waren nämlich die Atellanen, so genannt nach der Oscischen Stadt Atella in Campanien; sie waren ein einfaches Drama, was in Rom sich so beliebt machte, dass es bis in die Kaiserzeiten hinab sich erhielt. Die Sprache war Oscisch, der Inhalt züchtiger, als bei den vorhin erwähnten Fescenninen, und das Auftreten darin nicht, wie bei dem eigentlichen Schauspiel, mit dem Ausschluss von der Tribus und vom Kriegsdienst verknüpft. Die Saturae, d. i. Mischstücke, waren ebenfalls improvisirte Farçen ohne eigentlich dramatische Handlung, trugen aber zur Ausbildung des Römischen Dramas wesentlich bei, denn so hing das Volk daran, dass nach der Einführung

des Griechischen Dramas die Satirae unter dem Namen exodia wieder mit dem Schauspiel verknüpft werden mussten. Das eigentliche Lustspiel ward, wie die Tragödie in ein mehr Griechisches, Comoedia palliata, und in ein mehr Romanisirtes, Comoedia togata, unterschieden. Diese letztere hatte als Untergattungen die Comoedia trabeata, die ein gewisser Melissus erfunden haben soll; die tunicata oder tabernaria in Bezug auf den gemeineren Stoff und niedrigeren Stand der hier eingeführten Personen; ferner die Comoedia planipedia, planipedaria, auch wegen der ricinia, einem eigenen weiblichen Anzug der Römer, riciniata; die Rhinthonica nach einem Schauspieler Rhinthon und endlich den Mimus, der als theatralischer mit Masken gespielt wurde, welche theils stehende Charakterzüge darstellten, wie der Maccus den Narren, der Pappus und Bucco die Satiriker, theils das Gehässige der persönlichen Angriffe beseitigten. Für die Darstellung unterschied man in der Komödie die motoria, stataria und mixta; der Vortrag wurde zum Theil von Pfeifen begleitet und man unterschied deswegen von dem eigentlichen Dialog, dem Diverbium, und dem Monolog, soliloquium, welche gesprochen wurden, die sogenannten Cantica, d. h. solche Parthieen, die unter Begleitung der Tibien so recitirt wurden, dass neben dem Sänger, cantor, ein eigentlicher Schauspieler, histrio, stand, der den Gesang mit der nothwendigen Gesticulation begleitete. — Von der alterthümlichen Satura haben wir leider keine rechte Anschauung, da wir selbst von dem Dichter, der sie auf das freieste ausbildete, nur Fragmente besitzen. Der Ritter C. Lucilius nämlich, zu Sues-

sa in Campanien geboren, um 150 v. Chr., ein Freund des jüngeren Scipio Africanus, schrieb 30 Bücher Satiren, worin er für diese Gattung den Hexameter zuerst einführte und sich mit feinerem Witz, mit grösserer Gewandtheit und Urbanität, als Ennius und Pacuvius, in dem ironischen Elemente bewegte, ohne der Gewalt des Gedankens und der Bitterkeit des Tadels das Geringste zu vergeben. — Von den Atellanen haben wir ebenfalls kein vollkommenes Bild und müssen das schon als ein grosses Resultat der neueren Forschung anerkennen, dass ihre Gestaltung als unabhängig vom Griechischen Satyrdrama, mit dem man sie wegen der Analogie oft vermischte, und als eigenthümlich dem Italischen Leben angehörig dargethan ist. — Auch das Verhältniss der Hetruskischen Mimen ist nach allen Untersuchungen darauf reducirt, dass sie nur mimisch, ohne alle Recitation darstellten, eine Kunstform, welche erst zu den Kaiserzeiten im Pantomimus die ausschweifendste Begeisterung erweckte. — Sogar von der Tragödie, welche doch unmittelbar aus dem wirklich literarischen Leben hervorging, sind uns nur Fragmente und hier und dort zerstreute Urtheile der Alten übrig. M. Pacuvius, ein Maler aus Brundisium in der Mitte des zweiten Jh. v. Chr., soll sich darin durch Correctheit des Versbaues und durch Erhabenheit des Pathos sehr hervorgethan und an zwölf Tragödien geschrieben haben, von denen Antiopa und Dulorestes am berühmtesten waren. Als der vorzüglichste Tragiker galt aber den Römern Lucius Attius, ein jüngerer Nebenbuhler des Pacuvius, der auch Didascalica, eine Geschichte der dramatischen Poesie, in mehren

Büchern verfasste. Weniger die Reinheit und Vortrefflichkeit der Sprache, als die Kraft in der Darstellung Römischen Sinnes erwarben ihm so grossen Beifall; auch waren unter seinen vielen Tragödien, die er grösstentheils aus den drei Griechischen Tragikern entlehnte, mehre von direct patriotischem Inhalt, wie die Antenoriden, wie Decius oder die Aeneaden und Brutus.

In der Comoedia palliata galten den Römern Plautus, Cäcilius und Terentius für classisch. Marcus Accius Plautus aus Sarsina in Umbrien, der 184 v. Chr. st., lebte zu Rom als Vorsteher einer Schauspielertruppe; er gerieth in Schulden und ward seinen Gläubigern als Sclav übergeben, so dass er eine Zeit lang seinen Unterhalt in einer Mühle verdienen musste. Er entnahm seinen Stoff theils von Philemon und Diphilos, theils von Epicharmos und den Tarentinischen Autoren; mit dieser Entlehnung wanderten zugleich viel Griechische Wörter in seine Bearbeitung hinüber, deren Manier jedoch so volksmässig war, dass auch Andere seinen Namen für ihre Productionen benutzten, wodurch die Sammlung der Plautinischen Stücke bis auf 130 stieg, von denen L. Aelius Stilo nur 25, und Varro gar nur 21, die Varronianae, als ächt anerkannten, welche letztere, die Vidularia ausgenommen, sich erhalten haben. Eine lustige Caricatur ist die Tragikomödie Amphitruo; niedrig in der Anlage, obwohl nicht ohne viel Gelungenes im Einzelnen, Asinaria, Aulularia, Casina, Cistellaria, Bacchides, Mercator; nur den Zeitgenossen ganz zugänglich und geniessbar der Pseudolus und Truculentus; sehr ungleich an Ver-

dienst und Mängeln Curculio, Mostellaria, Menaechmi, Miles gloriosus, Poenulus, Persa; hervorstechend an ethischem Geist, kunstmässiger Behandlung von Form und Sprache Captivi, Epidicus, Rudens, Stichus, Trinummus; endlich eine prosaische Nachahmung aus alter Zeit der Querolus. — Caecilius Statius aus Insubrien, ein Freigelassener und Genosse des Ennius, st. 168 v. Chr., stand noch zur Zeit des Cicero als Komiker in grossem Ansehen. Seine Lustspiele, unter denen besonders Plocium und die Synephebi glänzten, waren freie Nachbildungen des Menandros. — Publius Terentius Afer, 192—155, lebte als Sclav und Freigelassener des Terentius Lucanus in Rom und soll in seinem fünf und dreissigsten Lebensjahr auf einer Reise nach Griechenland gestorben sein. Zu seiner Bildung mögen ausser seinem Herrn vorzüglich Scipio Africanus und Laelius begetragen haben; ja, sie hatten an seinen dramatischen Arbeiten vielleicht selbst Theil. Sein höchstes Vorbild war Menandros, dem er Andria, Heautontimorumenos, Eunuchus, Adelphi vollständig, dem Apollodoros Phormio, und die Hecyra Beiden nachdichtete. Plautus und Terentius gehörten zu den ältesten Römischen Schriftstellern zu einer Zeit, wo es fast noch keine Büchersprache gab, so dass Alles frisch aus dem Leben aufgegriffen wurde. Diese naive Einfachheit fanden die späteren Römer in der Epoche der gelehrten Bildung sehr reizend und lobten daher jene Dichter. Horatius lehnte sich gegen diese übertriebene Liebhaberei auf und behauptete, Plautus und andere Lateinische Lustspieldichter hätten ihre Stücke nachlässig hingeworfen, um nur

auf's geschwindeste die Bezahlung dafür zu bekommen. Im Einzelnen haben also die Griechischen Dichter an jener sorgfältigen Zierlichkeit, die wir an den Bruchstücken wahrnehmen, durch die Lateinische Nachbildung gewiss immer verloren. Aber auch in der Anordnung des Ganzen haben Plautus und Terentius Manches verändert und schwerlich verbessert; jener liess zuweilen Scenen und Charaktere weg, dieser fügte hinzu und verschmolz zwei Stücke in eines; bei jenem ging Alles in die Breite und er brachte also die dadurch verursachte Verlängerung des Originals auf andere Art wieder ein; die Nachbildungen des Terentius hingegen fielen aus Mangel einer ergibigen Ader etwas mager aus, und er wollte die Lücke durch fremde Ausfüllungen ersetzen. Der Unterschied des Plautus und Terentius selbst besteht darin, dass jener mit seiner Keckheit, mit seinen derben Witzen, mit seiner oft possenhaften Lustigkeit mehr den Ton der niederen Stände, Terentius aber im Streben nach dem ernst Belehrenden und Rührenden, nach dem elegant Gemässigten und fein Charakteristischen mehr die Weise der guten Gesellschaft und gebildeten Conversation repräsentirt. *)

Als Meister der Comoedia togata galt L. Afranius, der den Menandros mit Geist und Gewandtheit nachahmte. — Die Atellanen wurden von Q. Novius (von welchem die Fullones feriati, Milites Pometienses, der Maccus exsul und der Pappus praeteritus genannt werden) und von L. Pomponius Bo-

*) S. Bernhardy a. a. O. S. 163—196 und A. W. v. Schlegel in der siebenten seiner Vorlesungen.

nonienSis (der besonders in Parodieen, wie Agamemno suppositus und Atreus glücklich war) bedeutend gehoben; immer blieb aber noch die Sprache des Volksdramas zurück, bis Cn. Mattius, Urheber der Mimijamben im Hipponacteus claudus, der Ritter D. Laberius und endlich Publius Syrus gegen Ende der Republik durch Witz, Kühnheit, treffende Sentenzen und flüssige Diction auch die Mimen durchaus in das Gebiet der höheren Kunstpoesie einführten. Von den Sittensprüchen des Syrus haben wir noch eine kleine Sammlung erhalten, von Laberius ausser einem Prolog nur die Titel 43 seiner Mimen.

Das Theater gewährte dem Römer nach vollbrachter Arbeit eine angenehme Unterhaltung und wurde von diesem Standpunct aus fleissig bearbeitet; die lyrische Poesie konnte dagegen in dieser Periode nur wenig Glück machen und erst in der folgenden sich lebendiger regen, denn noch war der objective Geist des politischen Interesses vorherrschend und drängte die individuelle Empfindung der Einzelnen zurück. Die Römer konnten sich von der Reflexion nie ganz frei machen und die Satire war deshalb noch am meisten die Form, in welcher sie ihr Gefühl warm und wahr aussprachen. Aus der ersten Periode der Römischen Poesie zeichnete sich darin neben Ennius und Lucilius M. Terentius Varro aus, 116—27 v. Chr. Er bekleidete anfänglich mehre Ehrenstellen in der Pompejanischen Armee; nach dem Tod des Pompejus erwarb er sich die Gunst des Cäsar, der ihn zur Anordnung seiner Bibliothek gebrauchte; seit dieser Zeit lebte er ganz seinen vielseitigen gelehrten Studien. Seine Satiren waren ein Gemisch von Pro-

sa und Poesie, von Griechischem und Lateinischem Vortrag und ahmten den Styl des Griechischen Cynikers Menippos nach, woher sie auch den Namen Menippische Satiren empfingen. Für uns sind sie verloren, müssen aber nach allen Berichten darüber nicht blos durch Gelehrsamkeit, sondern auch durch Tüchtigkeit der Darstellung sehr bedeutend gewesen sein. — Einen seltsam gereizten Ton, der nicht ohne Wehmuth ist, zeigt ein Gedicht von dem Grammatiker Valerius Cato, was sich unter dem Namen Dirae erhalten hat. — Der Hang zur Reflexion ergoss sich vorzüglich in das didaktische Gedicht, welches in dieser Zeit seine glänzendste Bearbeitung durch T. Lucretius Carus empfing, 95—51 v. Chr., ein wahrscheinlich zu Rom geborener Ritter, der sein Leben durch Selbstmord endigte. Er schrieb in 6 Büchern ein Gedicht von der Natur der Dinge und wollte darin die Philosophie des Epikuros, dessen höckrige und zerbrochene Schreibart, wie die der Römischen Epikuräer, eines Rabirius und Amafanius, Viele abschrecken mochte, mit dem Zauber und der Anmuth der Poesie schmücken. Sein Vorbild war Empedokles (s. oben S. 192). Lucretius hat eine eigne und einheimische Majestät; seine bewunderungswürdige Darstellung von der Unmöglichkeit, die rastlose Begier zu sättigen, ist im Stoff und Geist ächt Römisch; die kräftige Sprache und der fröhliche Witz in seinem Gemälde von den Verirrungen der Liebe hat etwas von dem rauhen Styl der alten, noch nicht durch die Feile der Hellenischen Kunst umgebildeten und verfeinerten Satire. Es konnte dessenungeachtet die Gestalt und Eigenthümlichkeit seines Werkes mit dem

des Empedokles im Ganzen übereinstimmend sein und der auffallende Umstand, dass Lucretius die Sittenlehre, über welche die Philosophie des Epikuros sich so weitläufig verbreitete, nur in schönen Episoden beiläufig berührt, scheint dafür zu sprechen, dass er seinem Vorbilde mit Ehrfurcht folgte. Wie bei dem Griechen, ist auch bei Lucretius die Poesie und Philosophie eher vermischt als verschmolzen; das Dunkelste und Trockenste, was der Verstand denken und die Wissenschaft lehren kann, steht dicht neben den kühnsten Ergiessungen leidenschaftlicher Begeisterung. — Das rein lyrische Gedicht, carmen, war nur ein schwacher Nachhall der so urkräftigen und so unendlich reichen Griechischen Lyrik. Q. Valerius Catullus, 86 — 49, aus dem Veronesischen, hat uns noch eine Sammlung von anderthalbhundert erotischen, epigrammatischen und epischen Tändeleien hinterlassen. Er war der erste Römer, der das Niedliche selbst hervorzubringen und in den mannigfachsten Versmaassen leichtbeweglich zu gestalten im Stande war. —

Nach dem Untergang der Republik wurde der kaiserliche Hof das Centrum, um welches sich die Poesie bewegte. Die Erinnerung an die frühere Zeit gab den Stoff eines episch-elegischen, der Genuss einer wenn auch nicht freien doch mächtigen und grossen Gegenwart den Stoff eines panegyrischen, die Kehrseite dieses mit allem äusseren Lebensglück, mit allem ersinnlichen Luxus geschwängerten Daseins den Stoff eines satirischen, und die Nothwendigkeit, sich auf sich selbst zu beschränken, in sich selbst und in der rein persönlichen Liebe eine Befriedigung zu su-

chen, den Stoff eines idyllischen Elementes. In der Form zeigen die Dichter dieser Periode eine grosse Meisterschaft. Das frühere Schwanken zwischen dem Lateinischen und Griechischen Ausdruck ist aufgehoben und auch da, wo die Dichter wirklich nachahmen, wissen sie den Schein der Selbstständigkeit zu erringen. Von der Art und Weise, wie die Poesie betrieben ward, geben uns die Briefe des jüngeren Plinius die beste Anschauung, die wohl eine ausführliche Vergleichung mit unserer Belletristik in Paris, London, Berlin und Wien verdienten. War in der ersten Periode die Poesie, mit Ausnahme der alteinheimischen Hymnen und Tischlieder, etwas blos Tolerirtes, so gehörte es jetzt zur Urbanität, d. h. zum guten Ton, um ein gebildeter Mensch zu heissen, für die Poesie ein Interesse zu haben und, wo es fehlte, wenigstens zu affectiren. Der Hof und namentlich der des Augustus, des Hadrianus und der Antonine, ging darin voran; aber auch die durch ihr so wollüstiges als grausames Leben berüchtigten Kaiser waren wohlunterrichtete Männer, die sich bald in diesem bald in jenem Dilettantismus gefielen. So konnte sich eine allgemeine Eleganz und Correctheit der Darstellung entwickeln, welche den früheren Dichtern unmöglich war und bei Virgilius, Horatius, Tibullus, Propertius, Ovidius, Juvenalis u. s. w. wie das charakteristische Eigenthum einer Schule erscheint.

Publius Virgilius Maro, 70—19 n. Chr., war aus Andes bei Mantua gebürtig. Nach der Schlacht bei Philippi, 42 v. Chr., wo den Veteranen der Triumvirn mehre Städte und Ländereien zur Belohnung zuertheilt wurden, flüchtete er mit seiner Familie nach

Rom und bewirkte auf Empfehlung des Asinius Pollio durch Mäcenas die Verschonung seines Erbgutes zu Andes. Seit dieser Zeit lebte er unter dem Schutz des Mäcenas und Augustus bald zu Rom, bald zu Neapel, reis'te endlich nach Griechenland und starb während seiner beschleunigten Rückkehr zu Brundisium. Er hinterliess 10 Eklogen unter dem Namen Bucolica; ein Lehrgedicht von der Italischen Landwirthschaft in 4 Büchern unter dem Namen Georgica; ein episches Gedicht in 12 Büchern, die Aeneis, dessen Redaction seine Freunde Varius und Plotius Tucca vollendeten und mehre kleine Gedichte, Culex, Ciris, Copa, Moretum, Epigramme und Anderes, die unter dem Namen Catalecta zusammengestellt sind. Durch grossen Geschmack in der Wahl des Stoffes, durch Anmuth der Schilderung und durch vollkommenste Beherrschung der Sprache und des Metrums machte sich Virgilius zum Mittelpunct der kaiserlichen Kunstschule. In der Idylle ahmte er den Theokritos nach; in Zierlichkeit der Diction, Glätte des Verses meisterhaft, fehlt ihm die naive Innigkeit des Siculischen Sängers; man fühlt die Kunst zu sehr heraus, mit welcher der Dichter ein unbefangenes, naturfreies Dasein malen will und wird durch die höfische Feinheit, die bald hier bald da eine Huldigung für die mächtigen Gönner einzuflechten weiss, zu sehr an den Gegensatz der idyllischen Abgeschlossenheit, an das Conventionelle erinnert. Viel höher steht Virgilius in seinem Gedicht vom Landbau, das er dem Mäcenas zueignete, welcher die Pflege der gesunkenen Agricultur, dieser alten patriarchalischen Beschäftigung der Römer, wieder heben und auch den reich und vor-

nehm Gewordenen von Neuem Geschmack daran einflössen wollte. Mit vollständigster Kenntniss seines Gegenstandes gruppirte Virgilius die verschiedenen Elemente desselben, Ackerbau, Baumpflanzung, Viehzucht, Bienenzucht, auf das Reizendste und bildete ihre Darstellung sieben Jahr hindurch mit der wärmsten Zuneigung so gediegen aus, dass diese Dichtung nachher nie wieder erreicht ist und auch an dem Hesiodos nur ein Analogon, keinen Pendanten hat. Nicht das Gleiche kann man von der Aeneis sagen. Wir haben den Punischen Krieg des Cn. Nävius und die Annalen des Ennius bereits als Versuche kennen gelernt, auch im Römischen ein Epos zu produciren; an Uebertragungen der Griechischen Epiker fehlte es auch nicht, wodurch die epische Form immer geläufiger ward; Cn. Matius um 40 v. Chr. übersetzte die Ilias und sein Zeitgenosse, Varro Attacinus, den Apollonios Rhodios; Virgilius wollte ein eigenthümliches Epos schaffen, aber zu einer Zeit, welche in vielfacher Hinsicht ganz unepisch war. Denn offenbar ward unter dem Augustischen Hause die Erinnerung an die frühere Zeit politisch zweideutig und eben jetzt wollte der Dichter dem Römischen Volk ein Epos geben? Musste er nicht an dem Doppelsinn scheitern, den Glanz des Volkes und den der Julischen Familie zugleich zu feiern? Einen richtigen Tact bewies er, indem er sich zu den Sagen zurückwendete, welche das Römische Volk in seinem Ursprung mit dem Troischen Heldenstamm verknüpften; denn für die spätere Zeit, für die Punischen Kriege, für die Kämpfe mit Numidien, Mauritanien, Griechenland, Spanien, Gallien, war nur die pro-

saische Geschichtschreibung die angemessene Form und diese vielbewegten Jahrhunderte konnte Virgilius nur unter dem skizzirenden Bilde einer Vision darstellen, deren Tendenz zugleich eine äusserst ausgesuchte und feine Schmeichelei für den Cäsar Octavianus Augustus enthielt. Von einem Epos im ursprünglichen Sinne des Wortes, das, wie das Indische, Persische, Hellenische, unbewusst aus dem Sagenreichthum und der epischen Stimmung eines Volkes sich hervorarbeitet, kann daher bei dem Virgilius gar nicht die Rede sein; es gilt von ihm Alles, was wir oben vom Rhodischen Apollonios gesagt haben und jede Beziehung seines Werkes auf das Homerische Epos dient nur, den Unterschied des unmittelbar nationalen und des national gemachten Epos in ein helleres Licht zu setzen. Abgesehen von der künstlicheren Verknüpfung des Ganzen und dem Bestreben, tragische Nothwendigkeit in die Handlung zu bringen, hört man in der Aeneis gar nicht jenen ruhigen Rhythmus des Vortrags, der jedem ursprünglichem Epos eigenthümlich ist. Virgilius verräth oder affectirt Theilnahme und geht darin bis zu manierirten Ausrufungen über und an seine Helden. Seine Sprache hat Feierlichkeit, Hoheit, Pracht, womit er selbst gemeine Dinge zu überkleiden sucht; da hingegen der Homerische Ausdruck kräftig, aber einfältig, niemals prangend und übertreibend, nur durch Entfaltung veredelnd ist. Die ruhigen Reden beim Virgilius sind rhetorisch, die leidenschaftlichen mimisch; sie ahmen nämlich das Stürmische und Unordentliche der Gemüthsbewegungen unmittelbar nach. Er ist stellenweise mehr oder weniger Homerisch, wo der Stoff ihn zur Ruhe ver-

anlasst, wie vorzüglich bei den Wettspielen im fünften Buch; am wenigsten in der mit Recht bewunderten Geschichte der Dido, einem tragischen Bruchstücke, das nicht nur der am wenigsten Homerische, sondern geradezu der modernste Theil seines Gedichtes heissen kann. Und doch erwarb Virgilius den Ruhm, für die Römer nicht blos, sondern auch für die Romanischen Völker ein episches Gedicht hervorgebracht zu haben, was durch das Sentimentale der Helden und Heldinnen, des Aeneas und Turnus, der Dido und Lavinia, durch die Vollendung der Form und durch die mannigfaltigsten Anklänge an die Griechischen und Italischen Sagen jeden Gebildeten anzog und dem Gelehrten als Vehikel zum Unterricht, Tausenderlei daranzuknüpfen, sich vorzüglich empfahl.

Aus dem reichen Vorrath der Griechischen Dichter hatte also Virgilius mit einem eigenen Kunstsinn die einzelnen Stücke und Züge ausgewählt, sie mit Einsicht an einander gefügt und mit Fleiss gefeilt, geglättet und geputzt. Das Ganze ist ein Stückwerk ohne lebendige organische Einheit und schöne Harmonie, aber Virgilius kann dennoch für den höchsten Gipfel des gelehrten, künstlichen Zeitalters der alten Poesie gelten. Zwar fehlt ihm die letzte Rundung und Feinheit der Alexandriner, aber durch die frische Römerkraft seines Dichtertalentes übertrifft er die kraftlosen Griechen jener Zeit in ihrem eigenen Styl sehr weit; er ist in diesem an sich unvollkommenen Styl zwar nicht schlechthin vollkommen, aber doch der vortrefflichste. Würdig steht neben ihm Q. Horatius Flaccus, 65—8 v. Chr., aus Venusia; unter den Augen seines Vaters in Rom erzogen, zu

Athen ausgebildet, Theilnehmer an der Schlacht bei Philippi, bald dem Mäcenas empfohlen und durch ihn mit den edelsten und mächtigsten Männern, Virgilius, Varius u. a., verbunden, aber weniger der städtischen Geselligkeit hingegeben, als dem behaglichen Aufenthalt in seiner Sabinischen Villa bei Tibur. Seinen Ruhm begründete er durch die Satire, Sermonum Libri II; dann folgten die Epoden nach dem Archilochos; diesen drei Bücher Oden, zu denen er später eine vierte Sammlung nebst dem Carmen saeculare gesellte, ein Hymnus auf den Apollon und die Artemis, den er auf Verlangen des Augustus 17 v. Chr. zur Säcularfeier verfasste. In voller Kraft dichtete er die Epistel an die Pisonen, die sogenannte Ars poëtica, worin er die faden Dichterlinge züchtigte, den Gang der Poesie mit tiefer Einsicht darlegte und der neuen Kunstschule ihr Ziel in summarischen Lehren und Rathschlägen vorzeichnete. Zuletzt noch zwei Bücher Episteln, ein eben so gemüthliches als durchdachtes Handbuch der Lebensweisheit mit literarischen Erörterungen, in Darstellung und Sprache anscheinend flüchtig. Wenn es für das Unersetzliche einen Ersatz gäbe, so könnte uns Horatius durch seine Nachahmungen des Alkäos, der Sappho, des Pindaros einigermassen über den Verlust der grössten Griechischen Lyriker trösten. Dieser „Lieblingsdichter aller gebildeten Menschen" war von jeher ein vielbenutzter Lehrer gebildeter Sitten und edler Gesinnungen. Seine vaterländischen Oden sind ein ehrwürdiges Denkmal hohen Römersinnes und erinnern daran, dass selbst Brutus die Bürgertugend des Dichters achtete. Der edle Bürgersinn seiner lyrischen

Kunst ist ihm ursprünglich eigen oder doch innig und selbstthätig zugeeignet. Aber den meisten seiner Gesänge fehlt es im Schwanken zwischen dem Griechischen Urbilde und der Römischen Veranlassung an einer leichten Einheit. Auf seine erotischen Gedichte sollte man den wenigsten Werth legen; denn finden sich in ihnen auch einzelne Spuren des liebenswürdigen Philosophen, des geistvollen Künstlers, so sind sie doch im Ganzen fast immer steif und auf gut Römisch ein wenig derb. In der einzigen den Römern ganz eigenthümlichen Gattung, in der Satire, ist Horatius der geistreichste. Alles in ihr bezieht sich auf die Hauptstadt und ihre gesellschaftlichen Verhältnisse, auf die in diesem Kreise geltenden Spöttereien und Anspielungen und auf das ungeheure Sittenverderbniss, welches in Rom aus der halben Welt zusammenfloss. Aber beständig bleibt der Dichter in der Schilderung dieser höchst individuellen Gegenstände so frei im Urtheil, so anschaulich im Ausdruck, dass er uns fortwährend als Mensch am nächsten berührt und anspricht. *)

Dass in einer solchen Zeit die Einzelnen Musse und Neigung gewannen, ihren eigensten Leidenschaften sich völlig hinzugeben, kann nicht befremden und so war es natürlich, wenn die Liebe das Hauptelement vieler Dichter wurde, unter welchen Tibullus, Propertius und Ovidius obenanstehen. Albius Tibullus aus Rom um 30 v. Chr. erwarb sich die Gunst des Messala Corvinus, den er auch auf seinem Feldzug nach Aquitanien begleitete. Durch die politischen

*) S. A. W. v. Schlegel, krit. Schriften Bd. I. S. 47 ff. Fr. v. Schlegel a. a. O. I. 119 ff. V. 195 ff.

Unruhen scheint er einen Theil seines Vermögens eingebüsst, jedoch noch so viel behalten zu haben, dass er den grössten Theil seines Lebens auf seiner Villa bei Pedum der Poesie widmen konnte. Wir besitzen unter seinem Namen 4 Bücher Elegieen, wovon die erotischen Briefe des Cerinthus und der Sulpicia, im vierten Buch, 2—14, für ächt gehalten, dagegen die Elegieen des Lygdamus an die Neära im dritten Buch einem Nacheiferer des Tibullus zugeschrieben werden. Tibullus liebte zuerst eine gewisse Delia; auf jenem erwähnten Feldzug nahm er die Versicherung ihrer Treue mit sich, fand sie aber bei seiner Rückkehr — verheirathet. Nun warf er sich in die Arme des reizenden Marathus; die Geldbegier des Knaben und die Verführungskünste glücklicherer Nebenbuhler endigten diese entehrende Liebe. Hierauf fesselte ihn die schöne Nemesis, die aber nicht weniger habsüchtig war, als Marathus; sie zu gewinnen, beschloss der Dichter schon sein Erbe zu verkaufen, als sie sich einem reicheren Nebenbuhler überliess und diesem auf das Land folgte. Nun scheint Tibullus sich ganz dem Landleben hingegeben zu haben und frühzeitig gestorben zu sein. Die Darstellung ländlicher Gemälde gelingt ihm auch vorzüglich; sonst charakterisirt ihn ein Hang zu ruhigen und feierlichen Empfindungen, zum Schwärmerischen und Zärtlichen, zuweilen plötzlich lebhaften Aufwallungen, die sich aber immer in Ergebung und Duldsamkeit auflösen; eine Weichheit, die das Herz verwundet, Thränen erpresst und nicht selten in Sehnsucht nach Tod und Grab übergeht.

Sextus Aurelius Propertius, zu Hispellum in Umbrien geboren, gest. 16 v. Chr., verlor seine

Güter ebenfalls in den bürgerlichen Unruhen, fand aber am Mäcenas einen nachdrücklichen Schutz und scheint meist in Rom gelebt zu haben. In den 4 Büchern seiner Elegieen ahmte er besonders den Philetas und Kallimachos nach und mischte, wie sie, oft episch-gelehrte Anklänge in seine Schilderungen. Zuerst weihte ihn die artige Lycinna in die Geheimnisse der Liebe ein, unfähig, ihn ernstlich und anhaltend zu fesseln, wie dies seine Cynthia that, die eigentlich Hostia hiess. Diese Schöne war gut erzogen, sang und dichtete, sprach und tanzte zierlich, ohne in weiblichen Arbeiten unerfahren zu sein. Aber mit diesem einnehmenden Wesen paarte sie zugleich all den Leichtsinn, den Unbestand und die buhlerischen Künste, welche den Satirikern der Kaiserzeit so reichen Stoff zu ernsten Klagen und beissendem Spott darboten. Die Liebe des Propertius zu seiner Cynthia steht zwischen der übergrossen Zärtlichkeit, mit der Tibullus an seiner Delia und Nemesis hängt und dem losen Leichtsinn, mit dem Ovidius seine Corinna umflattert, mitten inne. Er liebt sie mit grosser Innigkeit, er ist eifersüchtig auf ihren alleinigen Besitz, er lässt es nicht an Vorwürfen fehlen, wenn er ihre Untreue erfährt, er kränkt sich über ihre Härte, verfolgt sie mit seinen Klagen und beschwört sie, wenn sie Rom verlassen hat, je eher je lieber zurückzukommen: aber seine Seele versenkt sich doch nicht so ganz in diese Eine, wie die Seele des Tibullus; so ganz füllt sie sein Herz nicht aus, dass er nicht, wenn Cynthia ohne ihn verreis't ist, sich für ihre Entfernung bei anderen Mädchen schadlos halten und wie übel ihm dieser Versuch gelungen, auf drol-

tige Weise erzählen sollte. Er bekennt sogar einem vertrauten Freunde, dass er leicht Feuer fange, leicht von jeder Schönheit gerührt werde und das Theater zu meiden grosse Ursach habe —, Aeusserungen, die uns über das Verhältniss zwischen ihm und dem treulosen Mädchen ganz begreiflichen Aufschluss geben. Daher ist auch bei ihm nichts von jener züchtigen Verschämtheit des Tibullus, die höchstens zur verliebten Schalkheit sich vorwagt; im Gegentheil ist Propertius Meister, das Ueppige und Wollüstige nackt und schleierlos mit den brennendsten Farben zu malen.

Publius Ovidius Naso aus Sulmo im Pelignischen, 44 v. —16 n. Chr., ward in Rom und auf Reisen in Griechenland und Asien gebildet, bekleidete nur auf kurze Zeit einige Ehrenstellen und lebte sodann ganz seinen Neigungen. Augustus exilirte ihn, ungewiss, aus welchen Gründen eigentlich, nach Tomi, wo er auch st. Schon früh regte sich in ihm sein Talent und trieb ihn zur Abfassung der schönen Heroiden, deren wir 21 haben, wovon aber nur die Hälfte ächt sein mag; nach ihnen gab er drei Bücher Amores, die sich vorzüglich auf die räthselhafte Person der üppigen und lüsternen Corinna beziehen; hiernächst das anmuthige und kenntnissreiche Schriftchen Medicamina faciei, was er nicht vollendete. Den höchsten Ruhm erwarb er sich durch das Gedicht von der Kunst zu lieben, Ars amatoria, in drei Büchern, mit einer Kritik dieses Systems, den Remedia Amoris, beide hervorragend durch Sicherheit der Anlage, durch Correctheit des Styls, durch Laune und Scharfsinn der Verknüpfung und

vornehmlich durch ein allseitiges Verständniss des gesellschaftlichen Lebens. Sein zweites Meisterwerk, funfzehn Bücher **Metamorphosen**, schon im Beginn des Exils vollendet, aber nicht durchgefeilt, ist eine heitere Darstellung der anziehendsten Mythen und verknüpft Griechische Traditionen mit dem Julischen Herrscherstamm. Gleichzeitig erschien die Erlärung des Römischen Festkalenders, **Fastorum Libri VI**, welche ohne die andere Hälfte des Kalenders in Umlauf kam, eine einfach liebliche Nachweisung der Römischen Feste, Gottheiten und religiösen Sagen nach den besten Quellen. Endlich schrieb er in der Verbannung die rührenden Elegieen, **Tristium Libri V** und **Epistolarum ex Ponto Libri IV**, denen jedoch Stärke und Tiefe der Anschauung und der sonst ihm eigene Glanz des Ausdrucks mangeln. Von dem gelehrten Schmähgedicht Ibis, bei welchem er den Kallimachos vor Augen hatte, ist gar nichts Gutes zu sagen. Ovidius ist noch sinnlicher, aber auch jovialer als Propertius; das ganze damalige Rom concentrirt sich in seinen Dichtungen. Diese Menge von Mädchen, die an Bildung keiner edlen Römerin, an Ueppigkeit und Verschwendung keiner Lais und Phryne wichen, dieser Zusammenfluss von Zärtlingen und Weichlingen aller Art, deren jeder das Vergnügen zu seinem Gott machte dies Wissenschaftliche, welches Schlauigkeit und Mitbewerbung in die Kunst zu lieben gelegt hatte, und endlich dies Ueberlegte und Ausgeklügelte im Genuss selbst, alle diese Erscheinungen waren so sehr das Element des Ovidius, dass er sich in der Verbannung niemals wieder über den Verlust ihrer unmittelbaren

Anschauung beruhigen konnte. Die Virtuosität in der Liebe zeigt sich in allen seinen Werken gleich gross; in den Heroiden ist das objectiv Mythische und subjectiv Erotische noch nebeneinander, aber in den Elegieen, die die Aufschrift Amores haben, ist er ganz er selbst. Jede süsse Nacht, die ihm in den runden Armen der Corinna zu Theil geworden, jede Täuschung, die ihm geglückt ist, jede Empfindung, die bald die Wachsamkeit eines eifersüchtigen Mannes und bald die Schönheit einer artigen Zofe, jetzt das Eilen der Morgenröthe und jetzt die seinem Mädchen durch die Feier des Ceresfestes aufgelegte Enthaltsamkeit in ihm hervorruft, Alles, seine verliebten Träume nicht ausgenommen, lesen wir in den Büchern der Liebe mit eben so viel Wahrheit als Lebhaftigkeit und Wärme beschrieben. Seine Elegieen sind ein Tagebuch seiner Genüsse und Freuden; denn der Leiden scheint er vor dem Tage seiner Verbannung, wenn man die Versagung nächtlicher Besuche oder einige verweigerte Dienstleistungen der Natur zu den Werken der goldenen Aphrodite abrechnet, nicht viel gekannt und erfahren zu haben. Heiterkeit unterscheidet ihn vom Tibullus, Leichtigkeit, Durchsichtigkeit der Diction vom Propertius und, was der bedeutendste Unterschied ist, wenn der erste sich in eine träumerische Welt der Haine und einsamen Waldhöhen, der zweite in eine verschwundene des mythischen Alterthums verliert, so bleibt Ovidius fast immer der wirklichen Welt getreu, entnimmt aus ihr Stoff, Bilder, Colorit und weiss dadurch nicht blos die Phantasie, sondern auch den Verstand zauberisch an sich zu ketten. Wie viel Wichtiges und

Brauchbares sagt der Dichter z. B. in seiner Kunst zu lieben über die Zofen und die ihnen gebührende Achtung; welche heilsame und immergeltende Vorschriften ertheilt er den Liebhabern aller Zeiten und Orte über ihre Dienstleistungen im Theater; welche bedeutende Winke gibt er ihnen über die beste Gelegenheit, sich und ihr Herz dem Mädchen zu offenbaren; wie gut berechnet und der Natur abgelauscht sind die kleinen Gefälligkeiten, durch die er den Beifall der Schönen sich zu verdienen gebietet; wie wohl ausgeklügelt die mannigfachen Aufmerksamkeiten, die er nach erhaltenem Siege empfiehlt u. s. f. Nur ein solcher Dichter konnte in den Metamorphosen aus der ungeheuren Menge von Sagen, die er von der Entwicklung des Chaos bis auf den Tod des Julius Cäsar aufführt, die für alle Zeit ansprechendsten mit sicherem Geschmack wählen, nur er konnte sie mit so Ariostescher Grazie darstellen und mit einer so bewunderungswürdigen Leichtigkeit verknüpfen, dass nicht blos die alte Welt, sondern auch wir ein mythologisches Decamerone darin besitzen. Bald findet sich eine Aehnlichkeit zwischen der vorhergehenden und nachfolgenden Geschichte, bald beziehen sich mehre Vorfälle auf einen und denselben Gott oder Menschen, bald führt das mehren Mythen gemeinsame Local die Erzählung weiter. Zuweilen werden die Verwandlungen als Hymnen gesungen, zuweilen im Gespräch beigebracht, zuweilen von den Frauen in Teppiche gewebt. Einmal wird in einem Zirkel von Glückwünschenden oder Leidtragenden Jemand vermisst, den ein Familienunglück, eine Verwandlung, die man sich bei der Gelegenheit mittheilt, zurück-

hält, und das andere Mal erinnert eine so eben vorgetragene Erzählung die Anwesenden an einen früheren Unfall, von dem sie selbst Zeugen waren. Und überall ist der Schmuck der einschmeichelnden, wohllautströmenden Rede jedesmal nach dem Charakter der ganzen Erzählung verändert und selbst in den lebhaftesten Beschreibungen so gemässigt, selbst im Ausdruck des Schmerzes so anmuthig, dass der Ton des feierlichen Epos mit der zwanglosen Leichtigkeit einer fliessenden Prosa wunderbar verbunden erscheint. — Für so viel Schönheit kann man dem Ovidius seine Redseligkeit, die ihn nicht selten über das Maass hinaustreibt, seine plauderhafte Zergliederung der Gegenstände, wo er von Beispiel zu Beispiel, von Aehnlichkeit zu Aehnlichkeit mit lästig werdender Fülle eilt, seine öftere Nachlässigkeit im Versbau und andere Fehler schon verzeihen. *)

Wenn Ovidius in alle Genüsse des schwelgenden Roms mit frohem Leichtsinn sich versenkte, so zeigen uns die Satiriker der Kaiserzeit in noch stärkeren Schilderungen, als sie Horatius gab, die tiefste Empörung über den Verfall der Sittlichkeit. Aulus Persius Flaccus aus Volaterrä in Hetrurien, 34—62 n. Chr., bildete sich in Rom unter dem Stoiker Annäus Cornutus aus und machte sich nur durch 6 Satiren bekannt, indem er seine jugendlichen Versuche auf den Rath des Cornutus unterdrückte. Er behandelt fast dieselben Stoffe, die auch die Horazische Satire beschäftigten, allein es fehlt ihm bei aller

*) S. Manso über die Römischen Elegiker Tibull, Properz und Ovid in den Charakteren u. s. f. Bd. II. S. 190—221. Bd. III. S. 1—48 und S. 325—394.

Kenntniss des Lebens an ächter Kraft der Phantasie; seine Gemälde sind eher Abhandlungen über Erziehung, Freiheit, Genügsamkeit, Frömmigkeit u. s. w. im Sinne der Stoischen Philosophie, als poetische Abspiegelungen der von den zerstörendsten Gegensätzen zerrissenen Zeit zu nennen; die Sprache ist schwierig und dunkel. — Höher steht Decimus Junius Juvenalis, unter der Regierung des Claudius zu Aquinum geboren, eine Zeit lang zu Rom als Rhetor lebend. Erst unter Domitianus trat er mit Satiren auf, fand aber bei Hadrianus Anstoss und ward von ihm nach Aegypten verbannt, worüber er sich zu Tode grämte. Von den 16 noch übrigen Satiren wird die letzte für unächt gehalten. Juvenalis hegte einen bitteren Unwillen über alles Unwürdige und Entehrende; offen und streng greift er jedes Böse an; feurig, treffend, wenn von Adel und Stärke die Rede ist, gebricht ihm Leichtigkeit, Geschmeidigkeit und Grazie und er ist so wenig als Persius von Dunkelheit im Streben nach Kürze und von kalter Rhetorik in seinen Invectiven frei zu sprechen. Aber der Muth, die Lauterkeit der Gesinnung, die Würde seines Zornes sind gross. Die Heuchelei der Philosophen, die durch ihr Betragen ihre Reden und Ermahnungen Lügen strafen, die Unanständigkeiten, die Sachwalter und Richter sich erlauben, die niederträchtige Herabwürdigung der Kunst und Wissenschaft, die grenzenlose Verschwendung der Grossen und Reichen, verbunden mit schmachvoller und vorsätzlicher Erniedrigung der Armen und Hülflosen, die Ausschweifung des weiblichen Geschlechtes in jeder Art des Genusses, die Verderbtheit der Jugend, die schändliche Erbschafts-

schleicherei und Giftmischerei — solche Frevel rügt er höchst eindringlich; Phantasten und Narren, Pedanten und Gecken, Selbstsüchtige und Eigenliebige, Dummköpfe und Witzlinge scheinen ihm der Mühe des Bestrafens nicht werth. *)

Hier dürfte der Ort sein, den Petronius und Apulejus zu erwähnen. Titus Petronius, aus Massilien, soll an dem Hof des Nero Anordner seiner Feste gewesen sein und daher den Beinamen Arbiter empfangen haben; der Argwohn des Tyrannen nöthigte ihn, sich selbst zu tödten. Wir tragen kein Bedenken, seinen verrufenen Libri Satyricôn einen in ihrer Art ausgezeichneten Werth beizulegen, so weit der verstümmelte Zustand, in dem das Werk auf uns gekommen ist, ein Urtheil möglich macht. Ueber die Klarheit und Angemessenheit seines naiven Styls sind die grössten Sprachkenner einig; aber auch sonst muss der Kritiker eine Vollkommenheit hier nicht deshalb verkennen wollen, weil sie auf einer Ansicht von Menschenleben beruht, welche unserm innersten Gefühl widerstrebt. Im Petronius ist man genöthigt, die Meisterschaft in Darstellung sinnlichen Genusses und animalischer Wohlbehaglichkeit, auch während man sie verabscheuen muss, anzustaunen. Und dabei schwebt jene leise, feine Ironie hinter den Zeilen dieses Buchs, welche allen gebildeten vornehmen Männern von Petronius Denkungsart in allen

*) Siehe Manso, über die Röm. Satiriker in den Charakteren u. s. f. Bd. IV. S. 409 ff. V. 301 ff. VI. 81 ff. 294 ff., wo besonders in dem letzteren Abschnitt viel interessante historische Züge von dem damaligen Luxus und der riesenhaften Verschwendung zur Erläuterung des Juvenalis beigebracht sind.

Zeiten eigen ist, besonders aber den epikurisch philosophirenden Römern der Kaiserzeit natürlich seyn musste. So haben wir denn in dem Satyrikon keine Halbheiten, keine schmählich lockende und doch nicht befriedigende Lüsternheit, keine wollüstigen Schilderungen, die durch einen verächtlichen Tribut an Schamhaftigkeit und gute Sitte die Erlaubniss sich zu erschleichen suchen, unter ehrlichen Leuten zu erscheinen: bei Petronius ist Alles keck, gross und frech, und so ziemt es sich für den Vertrauten und Rath eines Kaisers, der zu seinem Vergnügen seine Hauptstadt anzündete. Wenn der Leib die Genüsse und Experimente selbst nicht mehr aushalten will, so erfreut sich ein so gearteter Geist in der Phantasie an der Schilderung derselben. Das Buch des Petronius hat seiner Natur nach so viel Locales und der damaligen Zeit Gemässes, dass es in der Folge keine Nachahmungen finden noch einen Cyklus um sich bilden konnte; nur Eine Geschichte findet sich im Satyrikon, deren Inhalt unzähligemal wiederholt ist, der bekannte Schwank von der Wittwe von Ephesus, ursprünglich in Kleinasien zu Hause und von Petronius als Milesisches Mährchen für Hörer an voller Tafel aufgenommen, welche an derlei Histörchen sich zu erlustigen pflegten. — A. Lucius Apulejus, unter der Regierung des Hadrianus zu Madaura in Afrika geboren, studirte erst zu Karthago, dann zu Athen, ging nach Rom und liess sich endlich wieder in seinem Vaterlande nieder, wo er in sehr günstigen Umständen lebte. Er hinterliess einen Roman in eilf Büchern, den sogenannten goldenen Esel: Metamorphoseos sive Fabularum Milesiarum de asino Li-

bri XI. Das Beiwort golden wurde dem Roman erst von seinen Verehrern beigelegt. Es ist in diesen Geschichten viel Laune und Behaglichkeit; vornehme Bonvivants möchten in Momenten der Abspannung schwerlich leichteren Zeitvertreib und Stundenkürzung finden als hier; von diesen nachlässig vorrüberschwebenden Bildern werden die Sinne sanft eingewiegt; doch findet auch die Schwärmerei Nahrung und wird leicht darauf geführt, der Geschichte symbolische Bedeutung unterzulegen; bei dem zarten als Episode eingewebten Mährchen von der Psyche ist dies unverkennbar der Fall. Der grosse Unterschied zwischen Petronius und Apulejus liegt darin, dass jener als ein ächter Römer für die Phantasie der Römer arbeitete, welche, wie in Allem so auch hier riesenhaft, heftige Reizmittel und Gewürze bedurfte, ja für einen Kaiser, dessen verschrobener Genialität das am meisten Extreme auch das Liebste war; Apulejus dagegen, von Geburt ein Afrikaner, seinen Ionischen Mährchen ein Römisches Gepräge auch gar nicht geben wollte und in weichlichfliessender Sprache nach dem Griechischen Vorbilde des sogenannten Lucius für die Unterhaltung der eleganten Welt arbeitete. *)

Die dramatische Poesie bildete sich in der Kaiserzeit nicht das geringste weiter; theils wurde sie

*) S. Val. Schmidt in den Wiener Jahrb., Bd. 26. S. 49—51. Wegen des Petronius kann ich mit Bernhardy, a. a. O. S. 331, nicht einverstanden sein, ihn wie ein Cento ephemeren Neapolitanischen Volkshumors anzusehen; ich habe bei seinen Worten immer nur an den Conditor denken können, den uns Kephalides in seiner Italienischen Reise schildert und von dessen Rhetorik er einige ergötzliche Proben gibt.

von den Pantomimen verschlungen, die durch einen Pylades und Bathyllus sich zu einer ungemeinen Höhe erhoben, theils verfiel sie der Rhetorik, wie dies die Tragödien des Seneca vornehmlich zeigen. Von C. Asinius Pollio, der sich sehr für tragische Kunst interessirte, haben wir gar nichts übrig; eben so von Ovidius, der eine Medea schrieb, von C. Gracchus, L. Varius und P. Pomponius. Unter dem Namen des Seneca haben wir noch zehn Tragödien, die mit Ausnahme einer einzigen, der Octavia, frei nach dem Euripides und Sophokles bearbeitet sind: die Phönissen, Hippolytus, die Trojanerinnen, Medea, der rasende Hercules, Thyestes, Oedipus, Agamemnon und der Oetäische Hercules. Betrachtet man diese Dichtungen als eine Reihe von Situationen, welche zu glänzenden und witzigen Densprüchen, zu ausführlichen Beschreibungen und kühnen Declamationen Gelegenheit geben sollen, so ist ihnen rhetorisches Verdienst nicht abzusprechen. Desto mangelhafter ist das Dramatische der Composition; fast durchgängig ist die Handlung verkehrt angelegt; die Scenen stehen einzeln und ohne Verbindung; nicht einmal das Auftreten und Abgehen der handelnden Personen ist hinlänglich motivirt; jede Scene, ja wo möglich jede Zeile sollte Bewunderung, Staunen, Entsetzen erregen. Daher ist in dem Ganzen von Anfang bis zu Ende Alles in gleicher und deswegen unnatürlicher Spannung; Entwicklung der Charaktere, Wachsen der Leidenschaften, allmäliges Steigern zu immer interessanteren Situationen ist entweder gar nicht oder blos zufällig da und nur der Geist der Stoischen Philosophie, der besonders in den überlangen Mono-

logen sich ausspricht, konnte diesen schwülstigen Producten den Beifall gewinnen. *)

Aehnlich verhielt es sich mit dem Epos, das von Lucanus, Silius, Valerius Flaccus und Statius bearbeitet wurde. M. Annäus Lucanus aus Corduba in Spanien, 38—65, ein Enkel des Rhetors Seneca, genoss einer sorgfältigen Erziehung und in der Stoischen Philosophie den Unterricht des Cornutus. Anfangs von Nero begünstigt, reizte er dessen künstlerische Eifersucht und zog sich bei der Verschwörung des Piso den Tod zu. Er versuchte sich in mannigfaltigen Dichtungen, erwarb aber den vorzüglichsten Ruhm durch die unvollendet gebliebene Pharsalia in 10 Büchern, worin er die Geschichte des Bürgerkrieges zwischen dem Cäsar und Pompejus bis auf des ersteren Belagerung in Alexandria mit declamatorischem Prunk darstellte; einzelne Reden und einzelne Charakteristiken in der Manier der Rhetoren sind daher auch das Beste in dem sonst ziemlich leblosen Werke. — Aehnlich, nur mit mehr Gleichförmigkeit, schrieb C. Silius Italicus, 25—100, ein angesehener Mann, der dreimal das Consulat bekleidete, sich später auf seine Landgüter in Campanien zurückzog und durch Selbstmord sein Leben endigte, die Geschichte des zweiten Punischen Krieges bis auf den Triumph des Scipio Africanus in 17 Büchern. Historisch treu, in der Correctheit dem Virgilius nach-

*) S. Jakobs in den Charakteren Bd. IV. S. 332—408, wo das Untragische dieser Tragödien sehr gut durch die Parallele mit den Griechischen Behandlungen derselben Stoffe dargethan ist.

strebend, ist das Ganze arm an dichterischem Gehalt. — Glücklicher war C. Valerius Flaccus unter Vespasianus und Domitianus, der noch jung unter beschränkten Verhältnissen starb, in seinen 8 Büchern der Argonautica, obwohl er weder den Apollonios an feiner Anmuth noch den Virgilius an Selbstständigkeit der Sprache erreichte. — Der Zeitgenosse dieser Dichter war P. Papinius Statius, geb. 61 zu Neapel, erst der Gegenstand der Schmeichelei des Domitianus, dann von diesem zurückgesetzt und in seiner Vaterstadt sein Leben in Dürftigkeit beschliessend. Er dichtete eine Thebais in zwölf und eine Achilleis in zwei Büchern. Uebermaass der Malerei verdirbt bei ihm die oft treffliche Anlage und seine lyrischen Gedichte, welche er unter dem Namen „Wälder" in 5 Büchern sammelte, sind wegen ihrer Einfachheit, die hier und da völlig naiv wird, seiner epischen Breite und Gelehrsamkeit bei weitem vorzuziehen.

Das didaktische Gedicht ward ebenfalls im Alexandrinischen Geschmack fleissig angebauet. Von geringer Bedeutung sind darin Aemilius Macer (Ornithogonia, Theriaca, de virtutibus herbarum), ein Freund des Virgilius und Ovidius; Caesar Germanicus, der den Aratos übertrug (s. oben S. 287); Gratius Faliscus, ein Genosse des Ovidius (Cynegetica); Columella, von dem noch ein trockenes Lehrgedicht vom Gartenbau in 10 Büchern vorhanden; Palladius, der 14 Bücher über das Pfropfen der Bäume in Versen schreiben konnte und wahrhaft ausgezeichnet nur die 5 Bücher Astronomicōn des

Manilius, von dessen Leben wir übrigens gar nichts weiter wissen. Im ersten Buch entwickelt er den meteorologischen, im zweiten und dritten den mathematischen, im vierten und fünften den symbolischen Theil der Astronomie; das sechste vom Untergang der Constellationen ist verloren gegangen. Kraft der Phantasie, lebendige Sittenmalerei und Klarheit, ja Lucrezisches Feuer der Sprache sind bei einem solchen Stoff zu bewundern. — Die Fabel wurde nur von einem gewissen Phädrus, einem Thracier, der Sage nach einem Freigelassenen des Augustus, in Jambischem Vortrag gefällig, aber nicht ohne mannigfache Widersprüche in der Erzählung und nicht ohne Einmischung plebejischer Latinität behandelt. Die Sammlung Aesopischer Fabeln in 5 Büchern, die unter seinem Namen vorhanden ist, bedarf noch einer genauen Kritik, um das Ursprüngliche und das von späterer Zeit, besonders vom Mittelalter Angesetzte zu scheiden; die Fabeln des Avianus, dessen Zeitalter nicht bestimmt zu ermitteln steht, sind weiter nichts, als 42 Stücke des Phädrus in Distichen gebracht. — Viel mehr musste dieser Zeit das Epigramm zusagen, obschon es die Freisinnigkeit des Griechischen nicht erreichen konnte. Wir besitzen auch nur eine einzige Sammlung in 14 Büchern von M. Valerius Martialis aus Bilbilis, dessen Blüthe unter Domitianus fällt und der in Spanien starb, wohin er zurückzukehren genöthigt ward. Charakterlos und nur dem Augenblick lebend suchte er durch zügellose Schmeichelei bei Vornehmen das zu gewinnen, was ihm seine vielgelesenen Dichtungen nicht erwerben konnten, obgleich er den unheimlichen Druck der Dürftigkeit

durch eine nie gebeugte Laune verschleiert. Witz, kluge Berechnung, glänzende Feinheit, extemporirende Leichtigkeit sind seine grossen Eigenschaften; Schaam und sittliche Würde sind ihm gleichgültig. *)

Dies sind die Haupterscheinungen, welche die Römische Poesie der grossen Kaiserzeit darbietet. Vom Ende des zweiten bis zum Ende des fünften Jahrhunderts zeigt sich ein allmäliges Absterben und nur die Provinzen, besonders die Gallische, verrathen jetzt grösseren Eifer. Wenige Dichter sind noch nennenswerth. Ein gewisser Terentianus Maurus um 220 schrieb in Versen ein Handbuch der Metrik: de literis, syllabis, pedibus et metris carmen; sein Zeitgenosse Quintus Serenus Sammonicus schrieb hexametrisch von den Krankheiten und deren Heilung; M. Aurelius Olympius Nemesianus aus Karthago am Ende des dritten Jahrhunderts verfertigte ein Gedicht von der Jagd und vom Vogelfang; Avienus beschrieb die Küsten von Gades bis Massilien; Claudius Rutilius Numatianus unter Honorius schrieb ein Reisetagebuch in 2 Büchern nicht ohne tieferes Gefühl, mit lebhafter Erinnerung an die Römische Vorzeit und mit heftigem Groll gegen das Christenthum. In der Idylle versuchte sich am Ende des dritten Jahrh. Julius Calpurnius aus Sicilien; eilf Idyllen, die nicht ohne Werth sind, haben wir noch von ihm übrig. Aber am glücklichsten war darin Decimus Magnus Ausonius aus Burdigala am Ende des vierten Jahrh., der unter dem Kaiser Gratianus, des-

*) S. Bernhardy a. a. O. S. 251.

sen Lehrer er war, mehre Ehrenstellen, auch das Consulat bekleidete, nach dessen Tod in seine Vaterstadt zurückkehrte und hier ganz der Kunst und Wissenschaft sich hingab. Er hat uns eine Sammlung vermischter Gedichte von Episteln, Epigrammen, Lobreden, Tetrastichen, und 20 Idyllen hinterlassen, von denen die zehnte, die Mosella, durch grosse Lieblichkeit sich hervorthut. Das panegyrische Gedicht wurde von P. Optatianus Porphyrius (ad Constantinum), von Fl. Merobaudes (in III. Consulatum Aetii), von Fl. Cresconius Corippus (Laudes Justini Augusti minoris L. IV) mit recht ekelhafter Schmeichelei gepflegt und unter solchen Umständen ist ein Dichter, wie Claudius Claudianus, höchst überraschend. Fruchtbarkeit der Phantasie, Reichthum der Bildung, geschmackvolle Diction sind ihm eigen; nur das Prosaische des Stoffs steht zu oft in Missverhältniss mit diesen Talenten und erzeugt dadurch rhetorische und mythologische Ueberladung. Claudianus war aus Alexandria gebürtig und lebte am kaiserlichen Hof zu Ravenna, von den ihm befreundeten Staatsmännern, besonders von Stilicho geehrt, der ihm zu Rom sogar ein Standbild setzte. Er hinterliess Epigramme, Episteln, Idyllen, Gelegenheitsgedichte, panegyrische Gedichte auf den Honorius, Stilicho und Andere, eine unvollendete Gigantomachie und den Raub der Proserpina, ein Epos, was vor allen seinen Werken den Preis verdient. Auf jeden Fall ist Claudianus dadurch würdig, die Geschichte der antiken Poesie zu beschliessen. — Von den Christlichen Lateinischen Dichtern werden wir wegen ihres Zusammenhanges

mit anderen Richtungen in der Geschichte der Poesie des Mittelalters handeln. *)

*) Wären nicht alle Parallelen so leicht zu zweideutigen Auffassungen verführend, so würde ich den Claudianus in vieler Hinsicht dem Dschami der Perser, s. oben S. 129, vergleichen. — Ich habe die Geschichte der Römischen Poesie nicht nach der Norm einzelner Jahre, sondern nach ihren inneren Unterschieden behandelt und weiche darin auch von Bernhardy in so fern ab, als ich das Augusteische Zeitalter nicht zur ersten Periode rechnen kann. Sollte ich ganz abstract die Theilung angeben, so würde sie als das erste unmittelbare Moment die Römische von Griechischer Cultur noch ganz unabhängige Volkspoesie enthalten, so weit wir uns ein Bild davon entwerfen können; dann würde erst der Abschnitt folgen, den Bernhardy den archaistischen nennt, wo der Typus der Griechischen Poesie eindringt und hierauf der Ciceronianische, wo die Lateinische Bildung mit der Griechischen sich so durchdringt, dass im Umsturz der alten Republik diese Einheit als fertig gewordene dasteht, wie alle Dichter der Augusteischen Zeit beweisen, denen doch Lucanus, Juvenalis, Martialis u. s. f. sich so unmittelbar anschliessen, dass sie als der zweite Kreis nach jenem ersten der monarchischen Periode, den Virgilius, Horatius u. s. w. bilden, betrachtet werden müssen. Es ist wahr, Horatius und Virgilius haben noch ein republicanisches Gefühl, aber sie machen doch den Uebergang in die Hofpoesie und gehören entschieden einer anderen Epoche an, als Lucretius, Terentius, Lucilius u. a. Die dritte Periode der Römischen Poesie lässt sich nicht so klar herausheben, wie die Entstehung der zweiten aus der ersten, weil das Versinken in Geschmacklosigkeit und Barbarei ein allmäliges war. Doch zeigt sich nach den Regierungen der Antonine sogleich eine auffallende innere Armuth und äussere Rohheit, die nur von vereinzelten Erscheinungen der Provinzen sparsam unterbrochen wird. — Ueber die Poesie der späteren Kaiserzeit und namentlich über den Claudianus enthalten J. J. Dusch Briefe zur Bildung des Geschmacks, Leipzig 1764 ff., 6 Thle., 8., viel Gutes, nur mit zu grosser Vorliebe für das Rhetorische.

Gedruckt bei W. Plötz in Halle.

Handbuch
einer
allgemeinen Geschichte
der
Poesie

von

Dr. Karl Rosenkranz
ausserordentlichem Professor der Philosophie an der
Universität zu Halle.

Zweiter Theil.

Geschichte der neueren Lateinischen, der Französischen und Italienischen Poesie.

Halle,
Eduard Anton.
1832.

Vorwort.

Obschon ich das Wesentliche für die Beurtheilung dieses Unternehmens in dem Sendschreiben an meine Freunde, die Herren Professoren Hotho und Besser, was dem ersten Bande vorgesetzt ist, in der Kürze angegeben habe, so muss ich doch für die besondere Auffassung dieses Theiles noch einige Bemerkungen hinzufügen. Ich habe schon erklärt, dass ich nur eine Compilation liefere und mein Verdienst bei dieser Arbeit nur darin setze, eine angemessenere Organisation des Stoffes herbeiführen zu helfen. Auch habe ich in Bezug auf die benutzten Quellen erklärt, dass ich immer nur diejenigen citirt habe, die mir bei dem Abschluss des Urtheils zunächst gegenwärtig waren; ich hoffe aber, dass die Arbeit zeigen werde, wie ich auch ausserdem Vieles benutzt habe, was für die Stellung der einzelnen Dichter und für den Entwurf der Perioden und Epochen von Wichtigkeit war. Namentlich glaube ich dies von der Geschichte der Italienischen Poesie behaupten zu dürfen, wenn ich auch nur Bouterweck, Sismondi und die Schlegel als

nächste Gewährsmänner angezogen habe, weil sie der compendiarischen Form, deren ich bedurfte, am verwandtesten waren und das Detail von Quadrio, Crescimbeni, Tiraboschi und Ginguené ungehörig gewesen sein würde.

Wenn der Leser hier erst eine Specialgeschichte der Poesie der einzelnen Völker empfängt, wenn er also vorerst des welthistorischen Ueberblicks entbehrt, welche allgemeine Bestimmungen die Christliche Welt und deren Poesie durchdrungen haben, so ist die Absicht, ihm das doppelte Bild, einmal der individuellen und sodann der universellen Entfaltung der Poesie zu verschaffen. Diese Entwicklung der neueren Poesie von dem Standpunct der Weltgeschichte aus wird den Schluss des Ganzen ausmachen, nachdem die Geschichte der einzelnen Poesieen den Leser mit dem Aeusserlichen der Poesie, mit dem Leben der Dichter, mit den hauptsächlichsten ihrer Werke und mit der Folge der Perioden innerhalb einer jeden Nationalcultur bekannt gemacht hat. Nur so glaubte ich dem Zweck eines Handbuchs zu entsprechen und den allgemeinen Begriff mehr als Resultat entwickeln zu können.

Wer mit der Natur solcher Arbeiten, wie die meinige, in Etwas vertraut ist, der wird die zahllosen Schwierigkeiten, die dabei zu überwinden sind, einen Grund der Billigkeit sein lassen. Um nur einen ganz äusserlichen Umstand anzuführen, was hat man nicht zu thun, um bei dem Lesen von Biographieen der Dichter, von Monographieen einzelner Epochen und von Handbüchern über die begrifflosen Redensarten von den aufgehenden Morgenröthen, untergehenden

Sonnen, von den Vätern der Poesie, von dem Urbarmachen der Gattungen, von dem Aufsteigen am Parnass, von den Sternen erster Grösse u. s. w. hinauszukommen und sich von diesem Wust der Gedankenlosigkeit nicht umstricken zu lassen. Die Periodisirung besonders ist bisher noch so sehr in der Kindheit geblieben, dass ich viele Eintheilungen nur mit grosser Schüchternheit unternommen habe. Für die Französische Poesie ist der Mangel an einer naturgemässen Gliederung wahrhaft drückend; ich gestehe, kein einziges Werk zu kennen, das sich auf der Höhe eines allgemein durchgreifenden Standpunctes für diese Poesie erhielte und bin vorzüglich über die gleichmässige Wichtigkeit, womit die Französischen Kritiker fast jeden Autor behandeln, oft in wahre Verzweiflung gerathen. Goujet sowohl als La Harpe können zu den grössten Missgriffen durch diese Manier verleiten, wozu sich noch die ewige Verwechselung des Poetischen und Rhethorischen gesellt, an welcher die Kritik der Franzosen eben so krank ist, als ihre Poesie. Kein Französischer Kritiker hat mir so zugesagt, als Sainte-Beuve, aber leider bekam ich seine geistreichen Portraits et Critiques erst während des Druckes, so dass ich nur in einigen Anmerkungen auf ihn hinweisen konnte. Bouterwecks Geschichte der Französischen Poesie und Beredsamkeit ist bis jetzt die einzige, welche wir Deutsche besitzen; sie hat das grosse Verdienst eines Antagonismus gegen das rein Formelle der Französischen Kritik, allein sie ist nicht entschieden genug; sie malt halb in das Schwarze und halb in das Weisse und lässt auch in der Anordnung ein Ineinandergreifen der einzelnen Elemente

zu sehr vermissen. Dies zeigt sich namentlich in den Theilen, wo Bouterweck seine „Fortsetzungen" von der Geschichte des Romanes, des Theaters u. s. f. liefert. Und nichtsdestoweniger ist sein Werk als Gesammtübersicht das beste.

Für die ältere Französische Poesie war das Maasshalten im höchsten Grade peinlich. Wollte ich die histoire littéraire der Benedictiner, die Mélanges, die blaue Bibliothek, die Extraits im Journal des Savans und in den Schriften der Akademie in die Darstellung eintreten lassen, so würde ich immerfort in den Fehler verfallen sein, das an sich Unbedeutende zu gross und wichtig erscheinen zu lassen, wesshalb ich mich entschloss, Uhland, Roquefort, V. Schmidt und Diez zur Hauptquelle zu machen. Mit welcher Vorsicht Roquefort bei all seinen schätzbaren Eigenschaften zu benutzen sei, wusste ich; die Geschichte der disciplina clericalis hatte mein früherhin sehr unbedingtes Vertrauen ermässigt. Wie gering auch aussehen mag, was ich für die erste Periode der Französischen Poesie gegeben habe, so dürfte doch die Totalität meiner Zusammenstellung von einigem Werth sein. Die Anfänge einer jeden Richtung habe ich absichtlich in einer grösseren Ausführlichkeit behandelt, z. B. die des Französischen Theaters, weil nur so die Identität der Unterschiede innerhalb Einer Literatur klarer hervortreten konnten.

Für die neueste Zeit habe ich eine blosse Andeutung gegeben, weil ein Handbuch nur das Abgeschlossene erfassen kann. Wer vermag aber über die letzten Decennien sine ira et studio zu schreiben! Ueber die Staël, über Victor Hugo, Delavigne, La-

martine, Barthélemy, Béranger, Nodier u. s. w., über Byron, Shelley, Southey, Moore, Bulwers, über Manzoni, Foscolo, Casti u. s. f. bin ich in fortwährender Umbildung und Erweiterung meiner Anschauung und meines Urtheils begriffen, so dass ich von ihnen eine runde, scharfe Zeichnung, wie ein Handbuch sie fordert, zu entwerfen nicht im Stande sein würde; das Lyrische meiner Bewunderung würde die engen Umrisse immer in die Weite ausdehnen und diese Meister der neueren Poesie mit einigen Phrasen abzufertigen, wäre mir Frevel gewesen.

Ich freue mich herzlich, meinen Lesern gerade für die jüngste Zeit der neueren Poesie ein Werk empfehlen zu können, das mit grosser Liebe zur Sache, mit geschmackvoller Uebersicht in äusserst gefälliger Form gearbeitet ist und ziemlich ausführlich mit den Hauptmomenten der poetischen Literatur unserer Tage bekannt machen kann, ich meine: die schöne Literatur Europa's in der neuesten Zeit, dargestellt in ihren bedeutendsten Erscheinungen. Vorlesungen, gehalten vor einer gebildeten Versammlung von Dr. O. L. B. Wolf, Professor an der Universität zu Jena. Leipzig 1832. 8. Dies Buch, das zugleich eine Blumenlese der trefflichsten Gedichte und Scenen dramatischer Werke enthält, hebt ungefähr da an, wo das meinige aufhört.

Für die Italienische Literatur bin ich zu spät auf den Gedanken gekommen, die vortreffliche Schilderung, welche Leo im Anfang des ersten Bandes seiner Italienischen Geschichte von dem permanenten Charakter des Genuesischen, Florentinischen, Venetianischen u. s. w. entwirft, zu einer nach diesen

localen Differenzen unternommenen Gruppirung der Dichter zu benutzen, wobei unstreitig sehr merkwürdige Resultate sich ergeben müssen. Natürlich muss dabei auch der Dialekt und seine Geschichte im Auge behalten werden. — Was Agathon Benary über den ersten Band dieser Geschichte in den Berliner Jahrbüchern für Kritik gesagt hat, ist mir in vielfacher Hinsicht sehr belehrend gewesen und ich hoffe, im letzten Bande dieser Geschichte noch von manchen seiner Ausstellungen Gebrauch machen zu können. —

Wie sehr jeder Uebermuth gestraft werde, davon habe ich an diesem zweiten Bande ein sehr trauriges Beispiel erlebt. Ich rühmte in der Vorrede des ersten, wie höchst correct der Druck sei und gleich die Vorrede hatte Druckfehler. Dieser zweite Band hat aber wie durch eine tückische fatalistische Macht fast für jeden Bogen einen, wohl gar zwei geliefert und die nach Ueberzeugung strengste Durchsicht wollte nicht fruchten. Ich kann daher nichts thun, als den Leser, den ich mit tausend anderen Autoren als einen geneigten anzusehen dreist genug bin, um eine Verbesserung der angegebenen sinnstörenden Fehler ergebenst zu bitten.

Halle
am 18ten Sept. 1832.

Karl Rosenkranz.

Systematische Inhaltsanzeige.

Dritter Abschnitt.
Geschichte der Christlichen Poesie.

Einleitung in die Geschichte der neueren Poesie 1—8.

I. Die neuere Lateinische Poesie.

Alte Lateinische Volksgesänge 9. Allgemeine Charakteristik der Lateinischen Poesie 10. a) Die von dem kirchlichen Glauben unmittelbar entsprungene Lateinische Poesie 12. — b) Die im Interesse der Kirche gegen ihre Erscheinung gerichtete Lateinische Poesie 18. — c) Die ganz in den Sinn und die Form des Alterthums zurückgegangene Lateinische Poesie 24.

II. Die Poesie der Romanischen Völker.

Eintheilung 31.

1) Die Französische Poesie.

Erste Periode:

Das romantische Princip der Kunst.

1) Die Nordfranzösische Poesie.

A. Epos.

Eintheilung 37. Versart 39. Dichter und Art des Vortrags 40.

α) Die epische Dichtung der Kirche 41. Innere Gliederung aller ihrer Momente im Mittelalter 48.

β) Die episch-romantische Dichtung 50.

I. Das nationale Nordfranzösische Epos 51.

1) Das Fränkisch-Karolingische Epos. 52.

a) Das Element des Kampfes zwischen dem König und seinen Vasallen: Bertha mit dem grossen Fuss, Haimonskinder, Malegis, Buovo, Viane, Mabrian, Eroberung von Trebisonde, Hüon, Doolin von Mainz, Jourdain de Blaves 58 ff.

b) Das Element des Kampfes zwischen Christen und Heiden: Fierabras, Galien Rhetoré, Ogier von Dänemark Meurvin, Gerard d'Euphrate, Girart d'Amiens, Flos und Blancflos 65 ff.

Lother und Maller, Milles und Amys, Wilhelm von Orange 69 ff.

2) Das Normannische Epos: der Rou von Robert Wace, die Volksromane von Robert dem Teufel und Richard Ohnefurcht 72 ff.

3) Das Bretonische Epos. Bildung desselben 74.

a) Der Arturische Sagenkreis: Merlin, Lancelot, Tristan, Meliadus von Leonnoys, Ysaie le Triste, Erek und Eni-

de, Iwain, Gyron le Courtois, le Roman du Roi Artus et des Compagnons de la Table Ronde 79 ff.

b) Der Sagenkreis des heiligen Gral: der Gral, Perceval, Lohengrin und Perceforest 83 ff.

II. Antik-epische Stoffe in romantischer Umbildung: der Trojanische Krieg, Alexander der Grosse, die Metamorphosen Ovids 89.

III. Der Kreis der Contes und Fabliaux. Allgemeine Charakteristik 90 ff. Quellen: die sieben weisen Meister 93, die disciplina clericalis 94; Doppelrichtung der Contes als geistlicher und weltlicher und einer jeden der beiden Massen als einer positiv romantischen und negativ ironischen 96 ff.

B. Lyrik.

Chansons de geste, chansons badines, Sirventes, Rotruenges, Pastourelles 98 ff.

C. Didaktik.

Fabeln der Marie de France 101. — Helynand, Bible Guiot und Bible au Seigneur de Berze 102. — Allegorie: Roman de la Rose 103. Die Pilgerschaften Guillaume's de Guilleville 105. Le roman du Renard 106.

II) Die Südfranzösische Poesie.

Unterschied der Troubadours und Jongleurs 109. Perioden der Provençalpoesie 110.

a) Epische Dichtungen der Südfranzosen: Leben von Heiligen, Fierabras, Girart von Rousillon, Philomena, Jaufre 112 ff. Gral von Guiot; Maguelone 114.

b) Lyrik. Gattungen derselben: α) Minnelied, β) Sirvente, γ) Tenzone 114 ff.

c) Didaktik 115.

III) Vereinigung der Nord- und Südfranzösischen Poesie durch die Entstehung der Französischen Hofpoesie.

I. Die volksmässige aber den Hoffeierlichkeiten dienende dramatische Poesie 123.

1) Theater der confrairie de la Passion 128.

2) Theater der Clercs de la Bazoche. Uebergang der Mysterien in die Moralitäten und der Moralitäten in die Farçen; Advocat Pathelin 131.

3) Theater der Enfans sans souci: Satirische Ausbildung der Farçe 133.

II. Die Lyrik 1) als volksmässige, besonders in den Vaux de Vire und 2) als Kunstpoesie bei Jean Froissart, Karl von Orleans, Martin Franc, Alain Chartier, François Villon, Guillaume Coquillart u. s. w. 135 ff.

III. Uebergang der epischen Gedichte in den prosaischen Volksroman und Auflösung der romantischen Epik überhaupt in den Amadisromanen; Roman des Roman von Duverdier 138 ff.

Zweite Periode:

Das Princip der Nachahmung der antiken Kunst.

Erste Epoche: Das Anstreben der Französischen Poesie, die Formbestimmtheit und Klarheit der antiken Poesie zu erreichen.

I. Die Marotsche Schule in unbefangener Nachahmung des Antiken 142.

Jean Marot 143. Clément Marot 144. Margarethe 146. Etienne Dolet, Mellin de St. Gelais 147.

II. Die Französische Plejade als die übertriebene Nachahmung des Antiken.

Ronsard 148. Joachim du Bellay, Antoine de Baif 149. Jodelle, Begründer des Französischen Drama's nach dem Muster des antiken 150. Robert Garnier, Entstehung der Comédie Françoise und das Theater du Marais, Alexander Hardy, de la Rivey, Jean Rotrou, Mayret 153.

Humoristische Persiflage der ganzen damaligen Bildung durch Rabelais 155.

III. Die Malherbesche Schule als die erste correcte Einigung der Französischen Sprache mit dem antiken Styl.

Jean Bertaud, Philippe Desportes, Malherbe, Viaud, Maynard, Racan, de l'Etoile, Sarazin, St. Amand 158 ff.

Regniers Satiren 161.

Idylle: die Astrée von Honoré d'Urfé; Ségrais; Deshoulières 161.

Zweite Epoche: Rhethorische Einheit der Französischen Poesie mit dem Styl der antiken Poesie.

I. Epische Poesie: St. Sorlin, Chapelain, Scudéry, le Moine, Fénelon 165. — Calprenède, Madelaine de Scudéry — De la Force, Bussy, la Fayette. — Scarron und le Sage 167 ff. Die von diesen entwickelten Richtungen sind das antikisirende Epos, der psychologisch ritterliche, der historische und komische Roman. — Lafontaine: Contes und Fabeln 170. Nachahmer: Jacques Vergier, le Noble 173.

II. Lyrische Poesie. Ihre durchgängige Bestimmtheit durch das Element der höfischen, galanten u. witzigen Geselligkeit: Benserade, Chapelle, Chaulieu, de la Fare, Lainez etc. 173.

III. Dramatische Poesie. System derselben nach missverstandener Auslegung der Alten 176.

Pierre Corneille 179. Thomas Corneille und de la Fosse 184. Jean Racine 184. Molière 188. Régnard 191. Le Grand 192. Le Sage 193. Quinault: heroische Oper 194. Komische Oper, das Theatre de la foire und das Vaudeville 194.

Kritische Zurückspiegelung dieser ganzen Epoche in Boileau 195.

Dritte Epoche: Ueberspannung der Poesie, um das alte Kunstsystem zu verändern und zu erweitern. La Motte und Fontenelle als formelle Repräsentanten des alten Systems 198. — Feenmährchen von Perrault und Hamilton 200. — Jean Baptiste Rousseau 200. — Crébillon's des Aelteren Tragödien. Destouches u. Marivaux psychologisch sentimentale Dramen 202.
Voltaire als der Vermittler zwischen dem Geist der Poesie im goldenen Zeitalter unter Ludwig XIV und zwischen dem erwachendem Streben nach innerer Wahrheit und Natürlichkeit.

Dritte Periode:

Das Princip der Darstellung des Unmittelbaren im Sittlichen und Natürlichen oder der moderne Geschmack.
Gresset, Dorat, Prévot d'Exiles, Florian, Marmontel, Crébillon der Jüngere, de la Brétonne, Beaumarchais, de la Chaussée, Jean Jacques Rousseau, Denis Diderot 210 ff.

2) Die Italienische Poesie.

Rückblick auf die Geschichte der Französischen Poesie und Uebersicht von den Perioden der Italienischen 214.

Erste Periode der lyrischen Tendenz.

Die Sicilianische Poesie 217. Dante's universelle Dichtung 219. Petrarca's Minnegesang 230. Boccaccio's Novellendichtung 233. Sacchetti 241.

Zweite Periode der epischen Tendenz.

Anfang der dramatischen Poesie in dem Gegensatz der commedia del arte und der commedia erudita 243.
1) Die Schule des strengen Styles: Lorenzo de Medici 245. Poliziano 245. Bernardo, Luca und Luigi Pulci 247; Bojardo 249. — Nachahmer der Alten: Ruccellai 251, Alamanni 252, Trissino 253. — Die Lyrik als Fortsetzung der älteren 256. — Sannazaro's Arcadien und Beccari's Opfer 257.
2) Die Schule des schönen Styles: Ariosto 258. Tasso 263. Guarini 268.
Geschichte der burlesken Poesie: die Burchielleschesche Berneschesche und Macaronische Richtung 270 ff.
3) Die Schule des angenehmen Styles: das komische Epos vor Crocce, Tassoni, Bracciolini 273. Marino 274. Chiabrera, Testi, Filicaja, Frugoni 275.

Dritte Periode der dramatischen Tendenz.

1) Oper: Rinuccini, Zeno, Metastasio 277.
2) Lustspiel: Chiari, Goldoni, Gozzi 279.
3) Trauerspiel: Maffei, Alfieri, Pindemonti 281.
Schluss: Wehmüthiger Grundzug der gegenwärtigen Italienischen Poesie.

Zweiter Theil.

Geschichte
der
neueren Lateinischen, der Französischen und Italienischen Poesie.

In der Orientalischen Poesie treten die verschiedenen Richtungen, wie die Völker, mehr neben einander auf; erst der Muhamedanismus vermittelt eine gegenseitige Bestimmung zwischen dem Arabischen, Persischen und Indischen; die Form bildet sich überall bis zur spielendsten Künstlichkeit aus, aber der Gehalt bleibt beschränkt. — In der antiken Poesie greifen die mannigfachsten Richtungen ineinander; es sind nicht starr in sich abgeschlossene Völkerindividuen, wie im Orient, es sind mehr Stämme Eines grossen Stammes, beseelt von dem Triebe zur beweglichsten Theilnahme an aller Bildung. Daher ein so rascher Fortschritt. Stufe um Stufe erhebt sich die epische, lyrische und dramatische Poesie der Hellenen. Die Kritik der Poesie erwacht in Alexandrien und die erste Wunderwirkende Begeisterung ist erloschen. Allein die Reinlichkeit und Zartheit, die feine Anmuth der Form glänzen noch immer und die Römische Poesie versteht sich diese schönen Formen anzueignen und ihnen noch einmal lebendigen Geist einzuhauchen. Die höchste Verschiedenheit des Inhaltes, die grösste Vielfältigkeit der Form, die gediegenste Einheit der Form mit dem Inhalt stellen die antike Poesie über die Orientalische. — In der neuen Poesie ist die Bewegung noch eine ungleich grössere, als in der antiken, denn ihre Elemente sind bei weitem mannigfacher und wir müssen daher, bevor wir zur Betrachtung von etwas Besonderem

schreiten, erst einfach diese verschiedenen Elemente hervorkehren.

Das eine derselben ist das unmittelbare Princip der Nationalität. Dies theilt die neuere Poesie mit der Orientalischen, wie mit der antiken. Wir unterscheiden darnach die Masse der Romanischen, Germanischen und Slavischen Völker. Die Romanischen, Franzosen, Italiener, Spanier, Portugisen und Engländer, sind das Product einer Neutralisation sehr verschiedener Bestandtheile von Celtischer, Römischer und Germanischer Cultur, jedoch mit einem Ueberwiegen der letzteren. Die Germanischen Stämme, welche von Celtischem und Römischem Einfluss ganz oder theilweis frei blieben, die Scandinavischen, Sächsischen und Oberdeutschen, bilden einen ganz eigenthümlichen Kreis. Eben so die Slavischen Völker, Russen, Polen, Böhmen, Ungarn, Serben u. s. w., welche durch Sprache, Sitte und Geschichte von den Germanen viel schärfer sich abscheiden, als die im engeren Sinn Germanischen Stämme von den Romanischen. — Diese Theilung der Völker ruft in der Geschichte der neueren Poesie eben so viel verschiedene Gruppen in der nämlichen Ordnung hervor; über Amerika werden wir am Schluss des Ganzen in poetischer Beziehung nur Weniges zu bemerken haben; seine Dichter sind bis jetzt noch ganz von Europa abhängig.

Aus dem Volksleben geht in der neueren Poesie das weltliche Epos und die weltliche Lyrik hervor; das Drama erscheint erst, nachdem die Nationalität mit dem universellen Geist des Christenthums sich durchdrungen hat.

Ein anderes Element der neueren Poesie ist die antike Poesie selbst, welche sie durch geschichtliche Ueberlieferung empfing. Dies ist ein Element, welches weder die orientalische noch die antike Poesie besitzt und welches im Conflict mit anderen Richtungen der Poesie ganz neue Gestalten erzeugt hat. Mit der nationalen Poesie hat sie sich erst im funfzehnten und sechszehnten Jahrhundert so verschmolzen, dass alle ihre Sagen und Anschauungsweisen im ganzen Europäischen Bewusstsein einheimisch wurden; mit der kirchlichen Poesie ist sie nie zu einer so innigen Verbindung gekommen und nur die poetische Form, nur das Aeussere der Sprache wurde angeeignet. Ausser diesser doppelten Wendung zum Volksleben und zur Kirche lässt sich auch eine Reihe von Dichtern unterscheiden, welche im Inhalt wie in der Form ganz antik, d. h. blosse Copieen sind. Die Bedeutung dieses Elementes liegt also, von welchem Punct man es auch auffassen möge, in der Einwirkung auf die formelle Bildung der Poesie.

Das dritte Element der neueren Poesie, welches das Element des Nationalen und Ursprünglichen mit dem Antiken und nur durch Cultur Angeeigneten vermittelte, war die Christliche Religion. Da das Christenthum keine besondere Religion, vielmehr die Religion in ihrer absoluten Allgemeinheit oder die Religion selbst ist, so theilt sie dem Bewusstsein unmittelbar den Begriff der Idee mit. Diese darzustellen wurde die Aufgabe der neueren Poesie, deren Lösung sie sich schrittweise näherte. Die antike Poesie, wie die Orientalische, haben allerdings auch die Idee zu ihrem Inhalt, allein nicht, wie die neuere Poesie, die

Idee in ihrer **absoluten** Offenbarung; durch die Unendlichkeit dieses von der Kirche gegebenen Inhaltes geht die neuere Poesie schlechthin über die antike und Orientalische hinaus; indem also die Christliche Weltanschauung die innerste Seele der neueren Kunst wird, so dass die nationale, besondere Eigenthümlichkeit mit dem allgemeinen, an kein besonderes Volk gebundenen Geist des Christenthums sich vereinigt, kann die neuere Poesie überhaupt ihrem Princip nach die Christliche genannt werden.

Wir haben vorhin bemerkt, dass die antike Poesie selbst ein Moment der neueren Kunst wurde; wir müssen hinzufügen, dass durch die Christliche Religion auch die **Orientalische** Poesie als ein besonderes Element in sie eingeführt wurde, insofern die Kirche mit dem Neuen Testament auch das Alte und mit diesem die Hebräische Poesie überlieferte. Nicht blos die antike, sondern auch die Orientalische Poesie finden sich daher in der Christlichen repräsentirt und in ihr als wahrhafte Momente aufgehoben. — Es zeigt sich bei diesen elementarischen Mächten der Kunst eine natürliche Wahlverwandtschaft zwischen dem Nationalen und dem Antiken einerseits, zwischen dem Christlichen und Alttestamentischen, weiterhin Orientalischen andererseits.

Betrachten wir nun nach Angabe dieser Elemente die neuere Poesie mit einem vorläufigen Ueberblick, so stellen sich als **allgemeine Grundzüge ihrer Geschichte** folgende Unterschiede dar. Erstlich eine Periode, in welcher die ursprünglich nationale Poesie mit der von der Kirche ausgehenden allgemeinen Weltanschauung zusammentrifft; beide Elemente, die

Bildung des Volkes und die Bildung der Kirche, stehen Anfangs gegeneinander; nach und nach gehen sie ineinander über und erzeugen in dieser Verschmelzung den Styl der Kunst, den man den romantischen im engeren Sinn nennen muss; im engeren Sinn, denn in weiterem Umfang kann und muss die ganze Christliche Kunst die romantische genannt werden. — Zweitens eine Periode, in welcher, durch die Zerstreuung der Griechen, durch den Buchdruck und durch den Humanismus vieler Reformatoren unterstützt, die antike Poesie nach allen Richtungen hin mit den Bestrebungen der neueren Kunst sich verbindet. Diese Aufnahme des Antiken erscheint zuerst als etwas ganz Unmittelbares, ohne Reflexion Geübtes; der Geist wird von der Vollendung der alten Kunst gleichsam überwältigt und schwelgt rücksichtlos im Genuss ihrer Schöpfungen. — Drittens eine Periode, worin der Kunst alle Elemente, so weit sie eine Assimilation individuellen Stoffes verlangten, im Rücken liegen; die Volkspoesie, die kirchlich - biblische Dichtung, das Romantische, das Antike, dies Alles war durchlebt. Daher tritt in dieser Periode die Reflexion in die Kunst ein und macht das Produciren von Idealen abhängig. Die Dichter singen nun nicht mehr, wie früher, in reinen Naturlauten, sondenr treten mit einer Kritik in Wechselwirkung, welche an ihre Productionen den Maassstab des gerade geltenden Ideales anlegt und sie auf diese Weise mit einem gewissen philosophischen Selbstbewusstsein zu arbeiten zwingt. Das als Gesetz der Kunst geltende Ideal ist in sich selbst ein mannigfaches, behält aber seine immer wiederkehrenden Bestimmungen einmal an der classischen Kunst des Al-

terthums; sodann an der unmittelbaren Wirklichkeit an der Natur; endlich an Begriffen, welche die Theorie der Kunst von den Gattungen und Arten derselben entwirft. Diese Periode muss vorzugsweise die der modernen Poesie genannt werden.

Obwohl nun bei den Europäischen Völkern diese Grundzüge sich überall wiederholen, so ist es doch unmöglich, die Geschichte der Poesie für alle darnach einzutheilen; es muss im Gegentheil die Individualität eines jeden Volkes beachtet werden, um zu erkennen, wie gerade durch sie jene Elemente sich verschieden modificiren. Wegen dieser Mannigfaltigkeit scheint uns auch eine Behandlung der Geschichte der neueren Poesie, welche sie in zwei Hälften, in die des Mittelalters und in die der neueren Zeit zerlegt, nicht recht genetisch, weil bei manchen Nationen der für diese Theilung angenommene Scheidepunct der Reformation nicht die gleiche Bedeutung hat, wie gerade für England und Deutschland. Wir werden daher so verfahren, dass wir zunächst die Geschichte einer jeden Poesie ganz für sich erzählen, um die Anschauung des fortlaufenden Zusammenhanges nicht zu unterbrechen, den jedes Volk als ein selbstständiges Individuum in seiner Bildung darbietet. Dann erst werden wir am Schluss dieser Entwicklung der besonderen Poesieen das Allgemeine hervorheben, was sie miteinander theilen und bei dieser Zusammenfassung alle Europäische Nationen eben so als Ein Individuum behandeln, wie wir es im ersten Theil am Schluss der Orientalischen Poesie mit den Asiatischen Völkern gethan haben.

Wir bemerken ferner, dass wir für die ältere Zeit der neueren Poesie in literarischen Anführungen weitläufiger sein werden, als für die jüngere Zeit; die Gründe, die uns dazu bewegen, sind die nämlichen, welche wir I, S. 155 bereits in anderer Hinsicht angegeben haben. — Eben so müssen wir in Bezug auf den Zusammenhang der Kunst mit den anderen Sphären des Lebens an Das erinnern, was wir I, S. 159, Note, darüber gesagt haben. Man weiss nicht recht, wo man anfangen und wo man aufhören soll, wenn man die Kriege, industriellen Erfindungen, kirchlichen Veränderungen u. s. w. so weitschweifig in die Kunstgeschichte hinüberzieht, als oft der Fall ist. Auch ist die Entstehung der Römischen Hierarchie, der Grad der Intelligenz ihres Klerus in den verschiedenen Jahrhunderten, der Kampf der Reformation gegen den Unsinn des eingerissenen Aberglaubens; sodann die Bildung der Feudalmonarchieen, des Ritterthums und seiner Frauenverehrung, des Bürgerstandes und seines Handelsfleisses; zuletzt das allgemein werdende Studium des classischen Alterthums, unter dem eitlen nur halbwahren Namen einer Wiederherstellung der Künste und Wissenschaften, und die Wirkung der immer weiter um sich greifenden Entdeckungsreisen, dies Alles ist so oft Gegenstand der Betrachtung und Darstellung gewesen, dass es ganz unnöthig erscheint, diese Momente stets in ganzer Breite zu erwähnen. — Noch werden wir das Verfahren beobachten, in der älteren Zeit mehr die poetische Gattung, in der jüngeren mehr den Dichter als das leitende Princip festzuhalten; um jedoch dem Leser die Uebersicht zu erleichtern, werden wir dort auch die bedeutenderen Dichter mit

ihren Leistungen zusammenstellen, so wie hier die bedeutenderen Gattungen, das Drama und den Roman, in ihrer inneren Evolution charakterisiren. *)

*) Bezeichnungen, wie Mittelalter, Neue Zeit, sind eben so relativ, als silbernes und goldenes Zeitalter. Denn die Zeit, die auf die unsrige folgt, kann uns vielleicht, wenn einige Jahrtausende vorüber sind, wiederum als Mittelalter betrachten. Es ist darum besser, den Sinn der verschiedenen Epochen auszusprechen, als so vagen Benennungen sich als etwas Unumstösslichem hinzugeben. Aber freilich erinnert der Name des Mittelalters und der Neuen Zeit doch noch an einen Unterschied; Jeder denkt sich doch ungefähr etwas dabei, ein finsteres und aufgeklärtes, ein phantastisches und nüchternes, ein gesprochenes und gedrucktes Leben oder wie sonst die Differenz vor und nach Luther ausfallen mag. Aber ganz unbrauchbar ist die begrifflose Behandlung der Kunstgeschichte, die man sich aus der politischen, wo sie eher brauchbar ist, angewöhnt hat, die verschiedenen Perioden blos nach Zahlen zu bestimmen. Man vergisst so leere Unterschiede, vom Anfang des XV bis zum Ende des XVI Jh. und ähnliche, eben so leicht, als man sie lernt, weil man gar nichts dabei zu denken hat, als nur Jahre, nichts als Jahre. — Was man Culturgeschichte zu nennen pflegt, das hat für das Mittelalter in J. G. Eichhorn einen würdigen Schriftsteller gefunden, s. dessen Allgemeine Geschichte der Cultur und Litteratur des neueren Europa. 2 Bde. 8. Göttingen 1796 und 1799. Die ausführliche Entwicklung reicht allerdings nur bis zum zwölften Jahrhundert, aber die umsichtige Vorrede des ersten Bandes enthält eine Skizze des Ganzen. — Wem es um eine geistreiche Auffassung der Hauptmomente der neueren Geschichte zu thun ist, ohne darin die Beziehung auf die Poesie bei Seite gesetzt zu sehen, der würde sich besonders an H. Steffens: Die gegenwärtige Zeit und wie sie geworden, mit besonderer Rücksicht auf Deutschland. Zwei Thle. 8. Berlin 1817; und an den zweiten Theil von F. Schlegels Philosophie der Geschichte, Wien 1829, 8. zu halten haben. — Alle älteren Werke der Art sind jetzt nicht mehr ausreichend.

Die Geschichte der Poesie bei den Romanischen Völkern beginnt mit einem Durcheinanderschwanken sehr verschiedener Bildungen und Sprachen. Das Lateinische, Celtische und Germanische wird durch die Völkerwanderung in Gährung gesetzt und erst mit dem eilften Jahrhundert treten die Romanische Bildung und Sprache mit Bestimmtheit als die concrete Einheit jener Elemente hervor. Bis dahin ist die Lateinische Sprache vorzüglich Organ einzelner Dichter. Auch nachher, als die nationale Poesie in nationaler Sprache auftrat, dauerte die Lateinische Poesie als das Werk von Einzelnen fort. In der früheren Zeit ging sie unmittelbar aus dem kirchlichen Leben hervor; die Römische Kirche bediente sich nur der Lateinischen Sprache und, wie sie selbst als ein ideell Allgemeines den Abendländischen Völkern und ihrer Besonderung in mannigfache Nationalitäten gegenüberstand, so war auch jene Sprache das Werkzeug der Europäischen Diplomatik, Geschichtschreibung und heiligen Poesie. Selbst Lateinische Volksgesänge entstanden hier und da, theils in langen Versen von funfzehn oder sechszehn Sylben, ohne ein bemerkbares Maass der Quantität, aber mit einer Cäsur in der Mitte, wie das Lied, durch welches sich die Soldaten anfeuerten, 871 den Kaiser Ludwig II aus der Gefangenschaft des Herzogs Adelgis von Benevent zu befreien; theils in kürzeren Versmaassen, wie der Volksgesang von dem Siege Chlotars II über die Sachsen; statt des Reimes auch mit durchgängiger Assonanz, wie das Lied der Modenesischen Krieger, als sie 924 ihre Mauern gegen die Ungarn bewachten; später finden wir sogar ganz

regellose Metra, wie in den Deutschen Leichen, die ganz dem Strom der Empfindung folgen.*)

Späterhin, als die Macht der Römischen Kirche gebrochen und das Christenthum ein freies nicht mehr an den Klerus gebundenes Eigenthum der Völker geworden war, fand die Lateinische Poesie ihren Anhaltpunct an der Gelehrsamkeit, indem sich das Studium der Griechischen und Lateinischen Sprache zu einer eigenen Wissenschaft, zur Philologie entwickelte. Die Verse wurden nun sowohl im Ausdruck eleganter, als im Bau runder und geschmeidiger. Auch wurde manches artige Epigramm, manche schöne Elegie und Ode, manch gut angelegtes Lehrgedicht hervorgebracht. Allein im Ganzen genommen überwog doch die bis zur Abstractheit eines blossen Zeichens herabsinkende Reminiscenz aus den studirten Classikern; Griechische und Römische Sagen, Götter, Helden, Verhältnisse u. s. w. wurden auf die Christliche und Germanische Welt übertragen und oft so äusserlich aufgeheftet, dass bei allem Wohllaut der Verse, bei aller Correctheit der Diction, von ächter Poesie nicht das Geringste sichtbar ist und in dieser

*) S. Die Literatur des südlichen Europa's von Simonde Sismondi. Deutsch von L. Hain. Leipzig 1816. Bd. I. S. 16—21. Ausserdem über die Lateinischen Leiche: Lachmann im Rheinischen Museum für Philologie, Jahrg. 3, Heft. 3. S. 419—34. — Lateinische Soldatenlieder finden wir schon im Suetonius in dem Leben des Julius Cäsar angeführt; es sind Spottgesänge auf den glatzköpfigen Imperator. — Jene oben angezogenen Lieder haben einen ernsten Charakter und eine so durchaus kirchliche Haltung, dass man als ihren Verfasser einen Geistlichen vermuthen muss. — Ueber das Studium der Lateinischen Spr. und deren Verhältniss zur übrigen Bildung s. Eichhorn a. a. O. II. S. 328—345.

Hinsicht die feierlichen Hymnen der Römischen Kirche, die Satiren und Trinklieder ihres Klerus einen unverkennbaren Vorrang behaupten.*)

Wegen der Entfremdung der Lateinischen Poesie von der Volkspoesie ist eine Geschichte derselben in dem Sinn, wie sie die nationale Poesie hat, unmöglich; es findet keine solche Gliederung der Gattungen, keine solche Abstufung der Stylbildung darin statt, sondern Alles ist Sache des vereinzelten Talentes und des Fleisses. Welcher Nation immer die Dichter angehören mögen, so verwischt doch die Künstlichkeit ihres Bestrebens die eingeborene Volksthümlichkeit so sehr, dass sie nur in schwachen Spuren durchschimmert und sich ganz den mühsam erlernten Formen und Wendungen der Horazischen und Vir-

*) Die Lateinische Poesie des Mittelalters bedarf noch einer eigenen Geschichtschreibung. P. Leyseri Historia poëtarum et poematum med. aevi. Halae, 1721, 8, fängt an, nicht mehr zu genügen. Denn in eine solche Geschichte wären nicht blos Dichter, wie der Ligurinus, Jac. v. Cessolis, Mapes u. s. w., sondern auch jene Producte aufzunehmen, welche, abgesehen von der Form, durch die Sache entschieden auf der Seite der Volkspoesie stehen. Hierhin gehören die ersten acht Bücher der Dänischen Geschichten von Saxo Grammaticus; die beiden alten Lateinischen Gedichte von Reinicke Fuchs, welche Mone herauszugeben versprochen hat; die Sagengeschichte der Bretonen von Monmouth; das Lateinische Buch von Salomon und Morolf; die Disciplina clericalis vom Petrus Alphonsus; die Gesta Romanorum in der Französischen und in der Englischen Recension; eine Menge weltlicher, zum Theil derber Lieder u. s. w. — Die Geschichte der neueren Lateinischen Poesie hat in unseren Tagen eine recht wackere Darstellung in folgendem Buch gefunden: Leben und Wirken der vorzüglichsten lateinischen Dichter des XV — XVIII Jahrhunderts, sammt metrischer Uebersetzung ihrer besten Gedichte, beigefügtem Originaltexte und den nöthigen

gischen Classicität aufopfern muss. Es bleibt daher nichts übrig, als nur die merkwürdigsten dieser Dichter, deren Vaterland nicht ihr Vaterland, vielmehr Rom und Athen war, in chronologischer Folge aufzuführen.

In der früheren Zeit war der Glaube der Kirche vorzugsweise der Gegenstand der neueren Dichter. Sie erhoben sich aber selten zu einer Vollendung, welche sich neben die Meisterwerke der heidnischen Kunst hätte stellen dürfen. So war dies auch in der Griechischen Poesie der Fall; den einzigen Roman des Heliodoros haben wir als denjenigen kennen gelernt (Th. I. S. 295), der wirklich den Geist des Christenthums mit der formellen Reinheit des Griechischen Ideals

---

Erläuterungen von P. A. Budik. Wien, 1828. Bd. I enthält p. I—CXI eine Geschichte dieser Poesie; dann folgen Poliziano, Sannazar, Cesinge Pannonius, Sarbiewski, Juan de Yriarte, Joannes Everard Secundus; Bd. II enthält: Klotz, Molza, Flaminio, Castiglione, Fracastoro, Buchanan, Dorat, Grotius; Bd. III: Bembo, Cotta, Lobkowitz von Hassenstein, Cayado, Dousa, v. Fürstenberg, Owen, Lotichius Secundus, Navagero. Ein Philologe allein, der weiter nichts als Philologe ist, kann sich recht in die Begeisterung versetzen, mit welcher dies schätzbare Buch gearbeitet ist, denn nur bei einem solchen kann das Christlich-Germanische Mittelalter einen Anblick gewähren, wie die folgenden Zeilen p. V. schildern: „Seit dem Zeitalter des Pericles und Augustus, dessen vollendete Schöpfungen sich einer ewigen Jugend erfreuen, bis in die Mitte des funfzehnten Jahrhunderts, sieht man nichts, als eine Wüste, deren traurige und unfruchtbare Einförmigkeit nur durch einzelne Sträusser unterbrochen ist und deren kräftiger Zweig mehr Erstaunen als Bewunderung erweckt.“ Dieser ganz unwahre durch die reiche Poesie des Mittelalters längst factisch widerlegte Satz wird aber ordentlich mit einem Citat aus Ancillon Tableau des Révolutions belegt.

vereinte. Die übrigen bemerkenswerthen Erscheinungen der Byzantinischen Poesie, welche auf Christlichem Grunde ruhen, haben wir übergangen, um sie hier in Verbindung mit den ähnlichen Producten der Römischen Kirche zusammenzustellen. Von Gregorios, Bischof von Nazianz, der 391 starb, haben wir 170 geistliche Gedichte, worunter auch sein Leben in Jamben, 254 Epigramme in der Anthologie des Kephalas (s. Th. I. S. 291), und ein Trauerspiel vom Leiden Christi, *Χριστος πασχων*, von dem aber zweifelhaft ist, ob es ihn wirklich zum Verfasser hat; es besteht fast ganz aus Euripideischen Centonen; Apollinaris aus Laodikeia paraphrasirte um dieselbe Zeit die Psalmen; Synesios aus Kyrene, Bischof von Ptolemais, der um 431 st, hinterliess uns 10 Hymnen in Jamben, welche das Christenthum ganz in der Weise der Neuplatonischen Philosophie mit nüchternem Schwulst darstellen; dass Gott die Wurzel, die Quelle, der Vater von allem Dasein, die substantielle Einheit alles Lebendigen sei, wird darin mehr rhetorisch als dichterisch ausgesprochen; endlich wurde auch in den Homerokentra das Leben Christi in 2343 Homerischen Hexametern beschrieben, eine geistlose Arbeit, welche wahrscheinlich Pelagios Patricius in der ersten Hälfte des fünften Jh. begann und welche die Gemahlin Theodosius II, Eudokia, in der Einsamkeit ihres Klosterlebens zu Jerusalem fortsetzte.

Ganz in verwandtem Geist, im Durchschnitt aber kräftiger, waren die Abendländischen Dichtungen. C. V. Aquilianus Juvencus, ein Spanischer Presbyter, der um 331 st., umschrieb die Genesis und das Evangelium des Matthäus in Hexametern. Damasus, der

bekannte Römische Bischof, gest. 384, schrieb 40 Gedichte in gefälliger Sprache; auch der Gallische Ambrósius, der als Bischof von Mailand 397 st., zeichnete sich durch eine gute Sprache in seinen Gedichten, worunter der unsterbliche Lobgesang, vortheilhaft aus. Beide wurden zwar nicht in der Sprache, wohl aber an Umfang und Innigkeit der Empfindung übertroffen von dem Spanier Aurelius Prudentius Clemens, st. 405. Paulinus von Perigueux in Guienne, beschrieb in schlechten Hexametern in 6 Büchern das Leben des heiligen Martinus. Dieser Paulinus ist nicht mit dem früheren Pontius Meropius Paulinus, Bischof von Nola, der 431 st. und 34 ganz hübsche Gedichte hinterliess, zu verwechseln; die Reinheit seiner Sprache verdankte dieser dem Ausonius (s. Thl. I. S. 333), dessen Schüler er war. Claudianus Mamertus in Vienne um 443 verfasste einen Hymnus vom Leiden Christi, welchen man sonst dem Sidonius beilegte und ein Gedicht contra varios errores. Eine der ersten Stellen behauptete unter den Dichtern des fünften Jh. Cölius Sedulius, vielleicht ein Irländer, der in seinem Carmen paschale, in seinem Exhortatorium und in seinen Hymnen wie Prudentius durch tiefe Empfindung, aber auch durch schöne Diction sich hervorthat. Aehnlich, nur nachstehend in Sprache und Versbau, war Prosper aus Aquitanien, der 455 st.; sein Hauptwerk ist ausser mehren Kleinigkeiten ein dogmatisches Gedicht von der Gnade. Ob von dem elegischen, geistreichen Commonitorium ad paganos in 2 Büchern, das dem fünften oder sechsten Jh. angehört, der Bischof von Ausch, Orientius, der Verfasser sei, ist nicht gewiss. In Bezug auf den damaligen Stand der

Poesie vortrefflich sind die 24 Gedichte, welche der Gallier C. Sollius Sidonius Apollinaris, geb. 428, gest. 488, hinterlassen hat. Die nachhaltigste Wirkung auf die Folgezeit äusserte unter diesen geistlichen Dichtungen das Werk, welches A. M. T. Severinus Boëthius aus Rom oder Mailand, der 524 st., in seiner langwierigen Gefangenschaft schrieb. Er nannte es de consolatione philosophica Libri V und verfasste es theils in Versen, theils in Prosa. Die darin niedergelegten Reflexionen über das menschliche Leben, die stoisch schwermüthige, aber Christlich mit der Schwermuth kämpfende und zur Hoffnung sich aufringende Gesinnung, die Popularität der Phantasie und die Wärme des Colorits haben in Vereinigung mit einem correcten Ausdruck diese philosophischen Trostgründe wie zu einer Brücke von der scheidenden antiken Welt zur aufblühenden Christlichen gemacht. *)

Gegen Boëthius erscheint Magnus Felix Ennodius aus Arles, geb. 473, gest. 521, in seinen Hymnen und Epigrammen dunkel und übertrieben; noch

*) Das Buch des Boëthius war für das Lateinisch gebildete Mittelalter das, was späterhin der Horaz den gebildeten Weltleuten wurde, ein angenehm und doch sittlich sehr wohlthätig anregender Begleiter durch alle Stationen des Lebens. Es war daher viel gelesen und ist um der Gediegenheit seines Inhaltes willen auch noch in neuerer Zeit öfter übersetzt: in das Angelsächsische von König Alfred, in das Englische von Chaucer und später von Ridpath, in das Französische von Jean de Meun, in das Italienische von Ben. Varchi, in das Spanische von Ant. de Ginebreda, in das Holländische von einem Ungenannten und in das Deutsche von Freytag und jüngst von Herrn von Rosenroth. Thomas von Aquino schrieb einen eigenen Commentar darüber. Die Menge der Ausgaben siehe bei Ebert, Bibliogr. Lexic. No. 2617 —2643.

schwülstiger ist aber in seinen didaktischen Gedichten der Bischof von Vienne, Alcimus Ecdicius Avitus, der 525 st. Dracontius aus Toledo verfasste im sechsten Jh. in ebenfalls trüber Darstellung ein episches Gedicht von der Schöpfungsgeschichte, Hexaëmeron, das von dem Toledanischen Erzbischof Eugenius, st. 657, überarbeitet wurde. Viel mehr Ansehen erlangte die hexametrische Umschreibung der Geschichte und Briefe der Apostel von dem Mailänder Arator, st. 556. Der Afrikaner Fl. Cresconius Corippus um 570 schrieb ein Lobgedicht auf den Kaiser Justin II und eine nicht ganz üble Schilderung des Oströmischen Krieges gegen die Vandalen unter dem Titel: Johannidos seu de bellis libycis L. VII. — Von dem Lateinischen Gedicht, was die Flucht des Aquitanischen Fürsten Walther mit der Burgundischen Hildegund von dem Hof Attila's und den tapfern Uebergang desselben über den Rhein lebendig darstellt und in vieler Beziehung äusserst merkwürdig ist, werden wir in der Geschichte des Deutschen Epos handeln. — Die Hymnen, Elegieen und Gelegenheitsgedichte des fruchtbaren Venantius Honorius Clementianus Fortunatus aus Italien, der als Bischof von Poitiers nach 600 st., sind zwar fromm, aber geschmacklos und verstossen oft gegen Grammatik und Prosodie.

Im neunten Jh. galt als einer der vorzüglichsten Dichter Theodulphus, st. 821, welchen Karl der Grosse aus Italien an den Fränkischen Hof zog und zum Bischof von Orleans ernannte; die 6 Bücher seiner Gedichte enthalten Hymnen, Epigramme, auch geschichtliche und wissenschaftliche Darstellungen.

Der Abt zu Aniane Ermoldus Nigellus beschrieb um 834 das Leben Ludwigs des Frommen in 4 Büchern; eine Arbeit, welcher man nur einen historischen, allein gar keinen poetischen Werth beilegen kann. Walafrid Strabus oder Strabo aus Schwaben, geb. 807, gest. 849, der zu Fulda, St. Gallen, zuletzt als Abt zu Reichenau lebte, zeigte in seinen Hymnen und in seinem Hortulus, einer Schilderung des Gartenbaues, ein edles Gemüth, Bildung und glückliche Darstellung. Von Wandelbert, einem Mönch zu Prüm um 850, haben wir ein Martyrologium, eine sonst dem Beda beigelegte Ephemeris und eine Schöpfungsgeschichte. Rhabanus Maurus, geb. 776, gest. 856, erst Abt zu Fulda, dann Erzbischof zu Mainz, überliess sich in seinen Gedichten oft kindischen Spielereien. Drepanius Florus aus Lyon, gest. 860, verfasste Psalme, Hymnen und geschichtlich anziehende Gelegenheitsgedichte. Milo, ein Benedictiner zu St. Amand in der Tournayer Diöcese, gest. 872, erzählte das Leben des heiligen Amandus nüchtern, aber in ziemlich fliessenden Hexametern. Waldramm, Bischof von Strassburg, gest. 906, schrieb Elegieen; Radbod, Bischof von Utrecht, gest. 917, ein nicht geistloses allegorisches Gedicht über den heil. Svibert; Hugbald, Mönch in St. Amand, ein Schüler Milo's, gest., 937, ein witziges, aber mit Buchstaben kindisch spielendes Gedicht de laude calvorum; jedes Wort dieses sprachgewandten Lobes der Kahlheit, das auch unter dem Titel de laudibus Calvitii bekannt ist, beginnt mit einem C. Hroswitha oder Helena von Rossow, aus einem altadligen Geschlecht in der Mark Brandenburg unter den beiden Ottonen als Nonne in

Gandersheim lebend, schrieb mehre geistliche Gedichte. Ihr Lobgedicht auf die Thaten Otto's des Grossen in Hexametern hat historischen Werth; sie schrieb es auf die Aufforderung Otto's II und der Aebtissin Gerberge von Gandersheim; poetischer ist ihr Gedicht auf die Stiftung dieses Klosters und in der Form wenigstens geschickt genug ihre sechs geistlichen prosaischen Schauspiele: Gallicanus; Dulcetius; Callimachus; Abraham; Paphnutius; Fides, Spes und Charitas Dass sie mit diesen an sich rohen Versuchen das Lesen des Terentius bei ihren Mitschwestern habe verdrängen wollen, wäre ein günstiger Beweis von der grossen Bildung derselben. Die Gedichte Gerbert's aus der Auvergne, der als Papst Sylvester II 1003 st., zeichnen sich sehr zu ihrem Vortheil aus. Der Benedictiner Abbo von Fleury, der um dieselbe Zeit st., beschrieb die Belagerung von Paris durch die Normänner und ein Schüler Gerbert's aus Lothringen, Ascelin Adalberon, der als Bischof von Laon 1030 st., versuchte eine allegorisch-satirische Geschichte seiner Zeit, die freilich von Seiten der Sprache und Darstellung geringen Werth hat. *)

England und Frankreich blieben der Hauptsitz der Lateinischen Poesie bis zum vierzehnten Jh., wo die Italiener kräftig darin auftreten und durch ihr Beispiel auch die Deutschen nach sich ziehen. Wenn bis zum

*) S. Wachlers Handbuch der Geschichte der Litteratur. Zweiter Theil. Frankfurt. 1823, 8. S. 31—35. Ueber die Hroswitha bemerke ich, dass sie auf eine wunderliche Weise sich in fast alle Compendien der Deutschen Nationallitteratur eingedrängt hat. Allein so gut wie sie hätte man alsdann, um consequent zu sein, doch auch die übri-

zwölften Jahrh. hin die Umschreibung der Psalme, die versificirten Lebensgeschichten von Heiligen, die Verfertigung von Hymnen für den kirchlichen Gebrauch und das historische Gelegenheitsgedicht den Hauptinhalt der Lateinischen Poesie ausmachen; so wendet sie sich bis zum vierzehnten Jh. hin mit immer freierem Geist an die bestehende Wirklichkeit: die Satire wird ihr vorzüglichstes Element. Zwischendurch erhält sich natürlich, wie immer, die Gewohnheit der früheren heiligen und didaktischen Poesie fort. Es ist keine Frage, dass viele der genannten Dichtungen ganz unbedeutend erscheinen, wenn man sie vom Standpunct der Aesthetik aus betrachtet; allein geschichtlich genommen, haben sie das grosse Interesse, dass man sieht, wie sich der nationalen Poesie gegenüber die kirchliche, an die Thätigkeit des Klerus gebundene, erst in zurückgezogener Selbstständigkeit gestaltete, dann aber nach und nach mit der Kirche in das Volksleben sich hineinzubilden suchte, wiewohl durch die Fremdheit der Sprache eine stete Trennung gesetzt blieb. In der Form der Verse wurden Alliterationen und Reime durch den Einfluss der Volkspoesie üblich und zeigten sich besonders an dem Leoninischen Verse, der sich aus in der Mitte und am Ende gereimten Hexametern und Pentame-

gen in Lateinischer Sprache dichtenden Deutschen mit aufführen müssen, was aber nicht geschieht. Ich vermuthe, dass an dieser vereinzelten Stellung Gottsched Schuld ist, der in seinem Nöthigen Vorrath zur Geschichte der Teutschen dramatischen Dichtkunst, Leipzig 1757. S. 4—10 den Inhalt ihrer Schauspiele angibt. Hieraus entlehnten einige die Notiz und hinterher schrieb ein Conpendium dem andern nach.

tern bildete, einzeln schon im neunten Jahrh., überaus häufig aber seit dem zwölften Jh. vorkam. *)

Die vorzüglichsten hieher gehörigen Dichter sind ungefähr folgende: Marbod aus Anjou, Bischof zu Rennes, st. 1123, beschrieb, mit Benutzung älterer Vorarbeiten, die geheimen Kräfte der Edelsteine in einem leicht versificirten, durch Sachkenntniss und gute Sprache merkwürdigen Lehrgedicht. Laurentius von Verona um 1115 schrieb in Hexametern ein historisches Gedicht: Rerum in Majorica Pisanorum L. VIII. Hildebert, Bischof von Tours, gest. 113$\frac{2}{6}$, ein ausgezeichnet gebildeter Mann, hinterliess viele Gedichte, de urbe Roma, de suo exsilio, de creatione mundi u. a., welche oft beim Unterricht benutzt worden sind; auch die Fabeln, welchen der Deutsche Bonerius folgte, scheinen ihm zuzugehören. Ein Benedictiner zu

*) Die Geschichte des Leoninischen Verses ist noch nicht gehörig durchgearbeitet. Der Pariser Canonicus Leonius, der die Aufsicht über das Kirchspiel des heil. Benedict hatte und im April 1187 st., soll ihm seine Vollendung gegeben haben. (S. Roquefort, de l'état de la Poësie françoise S. 17.) Dies ist wenigstens sicherer, als ihn von dem Papst Leo IV abzuleiten. Es ist dieser Vers nur aus dem Ineinandergreifen der nationalen und kirchlichen Poesie zu verstehen; das von Jugend auf an den Reim gewöhnte Ohr wollte ihn auch in der gelehrten Dichtung nicht missen; in nicht-antiken Versmaassen ist er durchgängig, aber auch Hexameter und Pentameter mussten sich dazu bequemen. Ich führe aus den Gedichten der Aebtissin Herrad von Landsperg zu St. Odilien im Elsass einige Beispiele an, weil sie noch aus dem zwölften Jh. sind. S. Hortus deliciarum, herausg. v. C. M. Engelhardt. Stuttg. 1818.

Beispiel eines einfachen Reimes. S. 153.

Si perpendit homo quis sit vel cujus imago
Vel quo deciderit, quove loco fuerit.
Sive quod eveniet, perfectus ad omnia fiet;
Omne malum nolet, sed bona cuncta volet.

Clugny, Bernhard aus Morlas, schrieb in gefälliger Sprache ein geistreiches satirisches Gedicht de contemtu mundi; ein Engländer Gualo eiferte ebenfalls nachdrücklich gegen den Geiz und andere Sünden der Mönche; sein berühmter Landsmann, Johannes von Salisbury, ist auch als Dichter nennenswerth. Henricus aus Settimello um 1192 verfasste ein durch Wahrheit des Gefühls und treffliche Sprache ausgezeichnetes elegisches Gedicht de diversitate fortunae et philosophiae consolatione. Der Canonicus Petrus de Rigà um 1191 umschrieb in seiner von dem gleichzeitigen Aegidius von Paris überarbeiteten und vermehrten Aurora die Bücher des A. und N. Testamentes bis zum Brief an die Römer einschliesslich in einer allegorischen Weise. Etwa aus derselben Zeit ist das Gedicht: Epitome Iliados Homericae, von Pindarus Thebanus, wahrscheinlich einem Engländer. Ein ganz vortreffliches Werk ist die Satire: Brunellus seu Speculum stultorum, von Nigellus Wireker, einem Mönch zu Canterbury, der nach 1200 starb. Auch die Lieder des Oxforder Archidiaconus Gualter Mapes sind heiter, geistreich und voll derben Spottes über die Verderbtheit des Klerus; den lyrischen Balladenton handhabte er meisterhaft und sein Trinklied: Mihi est propositum in taberna mori, hat sich bis auf uns lebendig erhalten. Philipp Gualter aus Lille, Dompropst zu Doornik, gest. n. 1201, dichtete ein Epos von den Thaten Alexanders des Grossen in 10 Büchern; er legte dabei den Curtius zu Grunde und wusste in der Ausführung sich so geschickt zu benehmen, in der Sprache so gewandt sich zu bewegen, dass man sein Buch am Ende des drei-

zehnten Jh. der Virgilischen Aeneis zum Schulgebrauch vorzog. Auch ein Deutscher Mönch, Günther, schrieb um dieselbe Zeit, mit Benutzung der historischen Vorarbeiten Otto's von Freysingen und Radevich's, die Geschichte Friedrichs I in 10 Büchern mit so viel Anschaulichkeit der Darstellung und Vollendung der Hexameter, dass sein Gedicht im sechszehnten Jh. ebenfalls oft im Schulgebrauch angewandt wurde. Der als Philosoph besonders berühmte Alanus ab Insulis oder aus Ryssel, geb. 1114, gest. 1203, seinem Orden nach ein Cistercienser, entwarf in den 9 Büchern seines Anticlaudianus das Bild eines vollkommenen Mannes nicht ohne Glück; in seinem aus Vers und Prosa gemischten Gedicht Planctus naturae eiferte er nachdrücklich gegen die Verderbtheit der Menschen, namentlich gegen die Sodomiterei. Josephus Iscanus aus Devon, gest. n. 1216, beschrieb nach der Geschichte des Dares Phrygius in 6 Büchern den Trojanischen Krieg in guter Sprache und mit wirklicher Kenntniss des Alterthums. Alexander Essebiensis um 1220 ahmte in seiner Festgeschichte, in seinen biblischen Erzählungen und Legenden vorzüglich den Virgilius, Ovidius und Ausonius nach. Auch der epische Versuch des Guilielmus Brito aus der Betragne, gest. n. 1223, worin er nach Rigord die Regierungsgeschichte des Königs Philipp August in 12 Büchern beschrieb, ist stellenweis nicht ohne poetischen Werth. Der Engländer Galfridus äusserte sich in seiner hexametrischen Poëtria sehr freimüthig über die Mängel der Kirche und Bernhardus Geystensis schilderte in einem metrischen Dialog Palponista die Verdorbenheit des Hoflebens

und das Unglück der Fürsten und Hofleute. Albertinus Mussatus, geb. 1261, gest. 1330, der gefeierte Paduanische Geschichtschreiber, dichtete von der Belagerung Padua's durch den Can grande ein Epos in 3 Büchern, Elegieen und zwei Trauerspiele mit Chören: Eccerinis und Achilleis. Die lüsternen Schwänke eines Adolphus, seine Satiren auf Geistliche und auf kirchliche Misbräuche haben weniger poetischen als historischen Werth. Ein schönes Gedicht de varietate fortunae schrieb der als Papst Johann XXII bekannte Balthasar Costa und der Jurist von Parma Hugolinus ein Lustspiel Philogenia. Nicolaus de Clemangis, st. 1440, ist in seinen satirischen Gedichten nicht ohne Beweise ächter Kunst; viel schonungloser griff Felix Hemmerlein oder Malleolus aus Zürich, geb. 1389, in seinem Dialogus de nobilitate et rusticitate u. s. w. den Klerus und besonders die Bettelmönche an. Janus Pannonius von Fünfkirchen, gest. 1472, der seine Bildung in Italien empfing, zeichnete sich in Elegieen und Epigrammen sehr vortheilhaft aus. Der Grieche Michael Marullus Tarchaniota, der in Italien lebte und 1500 st., verfasste treffliche Epigramme und lyrische Gedichte. Antonius Urceus Codrus, Lehrer zu Bologna, st. 1500, ergänzte die Aulularia des Plautus sehr geschickt und zeigte sich in Episteln, Eklogen, Epigrammen und Satiren als geistvoller Dichter. Conrad Celtes, geb. 1459, gest. 1508; ein vielseitig gebildeter Mann, schrieb Amorum Libb. IV und Odarum Libb. IV, die als sehr glückliche Nachahmungen des antiken Styles zu rühmen sind. Laurentius Bevilaqua oder Abstemius aus Macerata, der zu Urbino lebte und um 1516 st., verfasste

unter dem Titel Hecatomythium, in einer doppelten Sammlung 199 sinnreich erfundene, zum Theil gegen die verdorbenen Sitten der Geistlichkeit gerichtete äsopische Fabeln in Prosa. *)

Die erste Gestaltung der Lateinischen Poesie ging also davon aus, dass sie der Kirche sich dienend unterordnete; die zweite, dass sie von der Idee der Kirche aus gegen die bestehende Wirklichkeit derselben ankämpfte und den Zwiespalt des Begriffs und seiner Realität satirisch hervorhob; die dritte und letzte enthält diese beiden ersten Gestaltungen ebenfalls als Momente in sich, hat aber ihr eigenthümliches Princip an der classischen Form selbst. Die Kunst des Dichters hatte sich die alte Eleganz mit höchster Freiheit angeeignet; in den mannigfaltigsten Bildungen wurde der Ton eines Virgilius, Horatius, Ovidius erneuet; ja, manche Dichter, wie Sannazaro, Poliziano, gest. 1494, und Pontanus, schienen ganz und gar Römer zu sein, so leicht wussten sie in der alten Mythologie, in der antiken Auffassungsweise, in der alten Sprache sich zu bewegen. Die Hauptdichter aus der unermesslichen Menge derer, die sich jetzt dem Studium der Classiker vergötternd hingaben, sind ungefähr folgende.

Bohuslaw von Lobkowitz zu Hassenstein, st. 1510, der sich für die Cultur Böhmen's sehr verdient machte, hinterliess eine Sammlung Gedichte, Farrago poëmatum, worunter manches Gelungene. Joh. Cotta aus Legnano, st. 1510, dichtete mit Catullischer

*) S. Wachler a. a. O. S. 198—203. Wegen der satirischen Dichter ist namentlich Flögels Geschichte der komischen Literatur Th. II. S. 54 ff. nachzusehen.

Weichlichkeit und heiter spielendem Witze. Longolius aus Mecheln, st. 1522, der zu Padua lebte; Heinrich Bebel aus Justingen in Schwaben, sein Zeitgenosse; Jacob Locher, sein Landsmann, mit dem Beinamen Philomusus, gestorben 1528, der das Brantsche Narrenschiff in's Lateinische umdichtete; Herrmann v. d. Bussche vom Schlosse Sassenberg im Münsterschen, ein ungemein thätiger Mann, gest. 1534; Reuchlinus, st. 1522; Joh. Crotus Rubeanus und sein Freund Ulrich von Hutten, st. 1523, wirkten sämmtlich als gewandte Lateinische Dichter. *)

Peter Gravina, ein Neapolitaner, zeichnete sich als Epigrammatist aus; Andreas Navagero oder Naugerius aus Venedig, gest. 1529 als Historiograph,

*) Die beiden Letzteren haben Antheil an dem zweiten Theil der Epistolae virorum obscurorum, deren erste Anlage wahrscheinlich von dem Buchdruckergehülfen Wolfgang Angst gemacht wurde. Wollte man die Poesie nur in demjenigen suchen, was in Versen sich darstellt, so dürften wir dieser Briefe allerdings auch nicht einmal in einer Note erwähnen. So aber müssen wir bemerken, dass sie eines der vornehmsten Producte der burlesken Poesie ausmachen. Der Widerspruch zwischen tiefster Ignoranz und höchster Anmassung, zwischen der schmuzigsten Unflätherei und ärgerlichsten Prätension geistlicher Würdigkeit, zwischen dem grössten religiösen Indifferentismus und der pharisäischsten Heuchelei ist hier mit so viel Erfindung, Laune, Witz, Persiflage in einem überaus naiven Küchenlatein dargestellt, dass diese Briefe für jede ähnliche Krisis das vollendete Abbild geworden sind. Sie sind in ihrer Sphäre dasselbe, was der Reinicke Fuchs für die Schilderung des Weltlaufes, was die Lalenbürger für die Schilderung bornirter Spiessbürgerlichkeit. Die Literaturgeschichte dieses Buchs ist auch fast eben so verwickelt und ausgedehnt, als die des Reinicke Fuchs; s. bei Ebert No. 6827—6847.

war Epigrammatist und Lyriker. Jacopo Sannazaro aus Neapel, st. 1530, dichtete zarte Elegieen, Oden, Eklogen und treffliche Epigramme. Hieronymus Balbi aus Venedig; Desiderius Erasmus; Thomas Morus; der Bukoliker Euricius Cordus oder Heinrich Urban, st. als Professor zu Marburg 1535; Eobanus Hessus oder Göbbchen aus Bockendorf, st. 1540; der zärtliche Johannes Secundus aus Mecheln, st. 1536; der gedankenreiche Cölius Calcagnini aus Ferrara, st. 1541, machten sich sämmtlich als Lateinische Dichter einen Namen. Girolamo Fracastoro aus Verona, ein mit allen Wissenschaften vertrauter Arzt, der 1553 st., erwarb sich ausser durch andere Gedichte einen besonderen Ruhm durch sein Lehrgedicht von der Syphilis in 3 Büchern, welches von Kennern den Werken des Lucretius und Virgilius gleichgestellt wird. Marc. Ant. Flaminius aus Seravalle, gest. 1550, dichtete mit vielem Glück Horazische Oden, Tibullische Elegieen und eine vorzügliche Pharaphrase der Psalme. Bembo aus Venedig, st. 1547, Molza aus Modena, st. 1544, Sabinus in Bologna, st. 1547, Sadoleto aus Modena, gest. 1547, Laz. Bonamici aus Bassano, gest. 1552; und L. G. Gyraldi aus Ferrara, gest. 1552, waren alle nicht verwerfliche Nachahmer der Alten. Marcellus Palingenius, eigentlich Pietro Ang. Manzolli, dichtete ein historisch interessantes Werk von dem politischen und kirchlichen Zustande seiner Zeit unter dem Titel: Zodiacus vitae, de vita, studio et moribus hominum bene instituendis Libb. XII. Einer der grössten Lateinischen Dichter war Marc. Hieronymus Vida aus Cremona, der 1566 als Bischof von Alba st. So mannigfaltig er

sich auch in der Wahl des Stoffes zeigt, so vollendet bleibt er doch in der formellen Ausführung dieser verschiedenen Gegenstände, unter welchen seine Messiade: Epos Christiados Libb. VI obenan steht. Besonders hatte er sich das Colorit des Virgilius zu eigen gemacht und bewies dies auch in den Gedichten de arte poëtica, de bombyce, de ludo scacchorum und in seinen Eklogen. Aonius Palearius aus Veroli bei Rom, der 1569 als ein Opfer Dominicanischer Rachsucht verbrannt wurde, hinterliess ein schönes Gedicht von der Unsterblichkeit der Seele. Gregor Corrario, geb. 1540, Apostolischer Pronotar in Venedig, schrieb ein Trauerspiel Progne.

Peter Nannius aus Alkmaar, gest. 1557 als Professor zu Löwen; Philipp Melanchthon; Joachim Camerarius aus Bamberg, st. 1574; Georg Fabricius aus Chemnitz, st. 1571; Thomas Naogeorgus oder Kirchmayer aus Straubingen, st. 1578, ein Satiriker und Dramatiker; Georg Sabinus oder Schüler aus Brandenburg, gest. 1560; und Petrus Lotichius Secundus aus Salmünster im Hanauischen, st. 1560, glückliche Nachahmer der Ovidischen Elegie; und Simon Lemnius aus Graubündten, starb 1550, ein witziger Epigrammatist und in seiner Juvenalischen Monachopornomachia giftiger Satiriker, glänzten als Deutsche Lateinische Dichter. Georg Buchanan aus Kelcarne in Schottland, st. 1582, der als Lehrer zu Paris, Bourdeaux und Coimbra lebte, beurkundete in seiner Uebersetzung der Psalme ächt dichterischen Geist. Joh. Sambuc aus Tyrnau, st. 1584; Peter Vettori aus Florenz, st. 1585; Marc Antoine Muret aus Muret bei Limoges, st. 1585; Nico-

demus Frischlin aus Bahlingen, st. 1590; Mich. Abel aus Frankfurt a. d. O., ein Schüler des G. Sabinus; der Jesuit Franc. Bencius aus Aquapendente, einer der besseren Schüler Murets; Janus Dousa oder v. d. Does aus Norvic, st. 1604; Elias Putschius aus Antwerpen, st. 1606, der seine Elegieen unter dem Namen Amandus Rasarius herausgab; J. Justus Scaliger aus Agen, st. 1609; der künstlerisch spielende Dominicus Baude aus Ryssel, gest. 1613; der als Epigrammatist mit Recht berühmte Owen oder Oudoenus aus Armon in Wallis, st. 1623; Sebastian Fabian Acernus oder Klonowicz in Lublin, st. 1608, feierte den Heldenruhm Steph. Bathori's in Virgilischem Ton: Victoria Deorum, in qua continetur veri herois educatio; der Jesuit Matthias Casimir Sarbiewski, st. 1640, einer der besseren Nachahmer der Horazischen Lyrik; der Polnische Jesuit Albert Ines, st. 1658, der sich als Epigrammatist bekannt machte; J. Isaak Pontanus aus Helsingör, der 1640 als Professor in Harderwyk st. und in seinen Lateinischen Gedichten eine seltene Meisterschaft zeigte; Hugo Grotius aus Delft, st. 1645; Daniel Heinse aus Gent, Professor zu Leiden, st. 1655; C. Barläus aus Antwerpen, st. 1648; der als Elegiker namhafte Jesuit Sidronius Höschius oder von der Ossche, st. 1653, alle diese und noch eine Menge anderer Philologen hielten es gleichsam für Pflicht, ihre errungene Kenntniss der Lateinischen und Griechischen Literatur durch Verfertigung von Oden, Elegieen, Episteln und Epigrammen an den Tag zu legen.

Claude Quillet aus Chinon, st. 1661, der sich nach dem Lucretius bildete, zeichnete sich in seinem

Gedicht: Calvidii Leti Callipaedia s. de pulchrae prolis habendae ratione; Carl Alphons du Fresnoy aus Paris, gest. 1665, in seinem Werk de arte graphica; und Franc. Marie de Marsy aus Paris, st. 1763, in seinem Gedicht de pictura als Didaktiker vortheilhaft aus.

Einer der grössten und in neuerer Zeit wieder emsig hervorgesuchter und übersetzter Dichter ist Jacob Balde aus Ensisheim im Elsass, der Jesuit zu München wurde und 1668 st. Vielleicht waren hier alle persönlichen Anlagen zu einem grossen Dichter vorhanden: nur eine dichterische Welt und eine dichterische Muttersprache fehlte. Die Summe der für seine Bildung ungünstigen Umstände, ob sie sich gleich in die wenigen Worte zusammenfassen lässt: Er war ein Deutscher Jesuit und lebte zur Zeit des dreissigjährigen Krieges in Baiern; war so gross, dass man über das, was dennoch aus ihm geworden, erstaunen muss. Am meisten gebrach es ihm wohl an eigentlichem Kunstsinn: wenigstens lassen viele seiner Lieder im Ganzen ihres Baues Rundung, harmonisches Ebenmaass und zart gehaltene Einheit des Tons vermissen. Eine witzelnde Spielerei unterbricht dann und wann den Erguss der Empfindungen, ohne dass man doch zweifeln kann, es sei ihm der heiligste Ernst damit gewesen. Die Grenze des Schicklichen überspringt er oft bis in das Abgeschmackte hinein.*)

Joh. Peter Lotichius aus Nauheim, st. 1669, schrieb historische Gedichte, Satiren und Epigramme.

*) S. A. W. v. Schlegel's Kritische Schriften Th. I. 1828. S. 325—330.

Pet. Johannides Beronicius, ein Franzose oder Brabanter, der in Seeland vom Scheerenschleifen, Schornsteinfegen und Holzspalten lebte und um 1677 st., dichtete aus dem Stegreif mit vieler Kraft, wie besonders seine Geogarchontomachia darthut. Der correcte und geschmackvolle Jesuit Réné Rapin aus Tours, gest. 1687, schrieb Carmina, Eclogae sacrae, einen Christus patiens und Hortorum Libb. IV. J. B. Santeuil aus Paris, st. 1697; Janus von Brouckhuyzen aus Amsterdam, st. 1707; Adr. Beverland aus Middelburg, st. 1712, lebte in England und dichtete viele schmuzige Sachen: Peccatum originale; de stolatae virginitatis jure; de fornicatione cavenda; der Jesuit Parthenius Gianetasio aus Neapel, st. 1715, warf sich besonders auf die Schilderung der Natur; der Jesuit Tommaso Ceva aus Mailand, st. 1737, dichtete ein geistliches Epos von der Geschichte der Kindheit Christi in 9 Büchern: Jesus puer; der Jesuit Jacques Vanière aus Causses, st. 1739, glänzte in malerischen Beschreibungen (Columbae et vites; Praedium rusticum); der Cardinal Melch. de Polignac aus Puy en Velay, st. 1741, verfasste das berühmte Lehrgedicht Anti-Lucretius. — Seit dieser Zeit haben wir allerdings immer noch eine Anzahl Dichter gehabt, welche als Lateinische so gut wie die bisherigen zu nennen wären; selbst aus Südamerika haben wir in unseren Tagen recht gelungene Brasilianer Idyllen empfangen; aber die Bedeutung dieser Kunst des Dichtens ist doch vor der allgemein gewordenen Anerkennung nationaler Dichtkunst ganz in Schatten getreten. Man sieht die Leerheit dieser Bestrebungen für unsere Zeit ein und auch da, wo alt-

herkömmliche Institute bei Gymnasien und Universitäten von Zeit zu Zeit ein Lateinisches Gedicht abnöthigen, ist es mehr ein Tribut, den man der steifen Form der festlichen Gelegenheit zollt, als dass man mit rechter Lust wahrhafte Empfindungen ausdrückte. Die höchsten Leistungen, worin man jetzt Ruhm sucht, bestehen in Uebersetzungen von Deutschen Gedichten in das Lateinische, wie wir Voss Luise, Wallensteins Lager, einzelne lyrische Gedichte von Schiller und Göthe, die Gedichte des Königs Ludwig von Baiern u. s. f. auf solche Weise erhalten haben. Die Kunst hat hier eine blos technische Geltung, deren Werth sich auf den Nutzen der Sprach- und Verstandesbildung beschränkt.*)

So eng die Entwicklung der Sprache und der Poesie mit einander verbunden ist, so ist es gleichwohl ein ganz verschiedenes Geschäft, aus den vorhandenen dichterischen Denkmalen eines Volkes die Geschichte seiner Sprache oder die seiner Poesie darzustellen; das einemal ist die Grammatik, das anderemal das Schöne in seiner poetischen Gestalt das Princip der Erkenntniss. Dass zwischen der Sprache, wie sie das allgemeine Medium ist, durch welches der Geist eines Volkes sich offenbart, und zwischen den einzelnen Dichtern, wie sie das Allgemeine in ihren Werken zu ihrem Eigenthum machen, eine Wechselwirkung statt findet, dass also die Sprache an sich den Dichter und der Dichter für sich

*) S. über die oben genannten Dichter Wachler a. a. O. Th. IV. 1824. S. 75—82.

die Sprache bestimmt, leidet keinen Zweifel. Es kann daher die Geschichte der Poesie von der Geschichte der Sprache nicht so abstrahiren, als wenn die letztere etwas absolut Heterogenes wäre, so wie umgekehrt die Geschichte der Sprache nicht entwickelt werden kann, ohne auf die besondere Bildung derselben in den Werken der Poesie zu reflectiren; aber die Geschichte einer Sprache hat auch auf die Veränderungen in den Sprachgebieten der geselligen, der juristischen, diplomatischen, historischen, politisch- und geistlich-rhetorischen, so wie endlich der philosophischen Prosa zu reflectiren und kann ert aus der Erkenntniss aller dieser Nüancirungen als vollständiges Resultat hervorgehen, wenn gleich die poetische Gestaltung der Sprache alle diese unendlich mannigfachen Schattirungen stets auf die einfachste und bestimmteste Weise zurückspiegeln wird. Wir fügen hier diese Bemerkung über die Einheit und den Unterschied zwischen Geschichte der Poesie und Geschichte der Sprache desswegen ein, damit sich Niemand wundern möge, wenn wir hier, beim Eintritt in die Geschichte der Romanischen Poesie, nicht, wie gewöhnlich geschieht, mit einer Geschichte der Bildung des Romanzo beginnen, wie es zuerst in der Provence, in Catalonien und Italien eine ziemliche Uniformität zeigt, dann aber mit Bestimmtheit in das Italienische, Spanische und Französische auseindergeht. *)

*) Die hergebrachten Theorieen über die Entwicklung der Romanischen Sprachen sind durch die gründlichen Untersuchungen neuerer Gelehrten, wie A. W. v. Schlegel, Roquefort, Raynouard, Diez und Diefenbach, gänzlich ungenügend geworden und namentlich ist die Vor-

Die Geschichte der Poesie der Romanischen Völker, der Franzosen, Italiener, Spanier, Portugisen und Engländer, enthält gemeinsame Grundbestimmungen, auf welche wir aber erst kommen werden, wenn wir die Geschichte einer jeden besonderen Poesie durchlaufen sind. Was den Unterschied dieser Poesieen betrifft, so können wir auch diesen nur vorläufig charakterisiren.

Das Eigenthümliche der Französischen Poesie ist die reine, abstracte Herausstellung aller verschiedenen Elemente der neueren Poesie, so dass das Romantische, Antike und Moderne wie ganz verschiedene Lagen aufeinanderfolgen; jede folgende Periode scheint die vorige vergessen zu haben.

Die Italienische Poesie macht in dieser Beziehung den Gegensatz der Französischen aus. Ihr erstes entschiedenes Auftreten zeigt sogleich einen modernen Charakter mit der Bestimmtheit, dass der an sich romantische Gehalt in der Klarheit des antiken Kunststyles sich plastisch darstellt.

Die Spanische und Portugisische Poesie durchwandern alle jene Krisen, welche bei den Franzosen als tief auseinanderliegende Schichten erscheinen und bei den Italienern in die formelle Einheit der abgeschlossenen, classischen Gestaltung verschmelzen. Aber ihre Grundlage bleibt das Romantische und zwar in der Form der Volkspoesie, so dass die Kunstpoesie, wie sie durch das Studium

stellung vom Romanzo als einem formlosen, chaotischen Sprachgewirr durch die Erkenntniss seiner Grammatik als nichtig verschwunden.

der Alten, der Italiener und Franzosen angefacht wird, immer in den ursprünglichen Ton mittelalterlichen Naivetät zurückkommt und nur durch die streng systematische Ausbildung der verschiedenen Elemente derselben, der Ehre, des Glaubens und der Liebe, sich unterscheidet.

Die Englische Poesie theilt mit der Spanischen und Portugisischen die Eigenthümlichkeit, das Romantische als eigentliche Grundlage festzuhalten; allein statt die objectiven Principe desselben systematisch auseinanderzulegen und dadurch das Allegorische vorwiegend zu machen, wirft sie sich auf die Individualität, um in der subjectiven Tiefe der Gesinnung das Romantische selbst im Bizarren und Barocken bis zur Höhe des erschütterndsten Humors auszubilden.

Die Französische Poesie kann die Geschichte der neueren Poesie aus dem Grunde am besten eröffnen, weil sie, wie wir eben andeuteten, die besonderen Elemente derselben auf eine einseitig consequente Weise entwickelt hat. Beginnt man, wie gewöhnlich, mit Italien, so mangelt der Vorgang des eigentlichen Mittelalters; aber als Dante seine unsterblichen Gesänge singt, ist in Frankreich schon eine grosse Periode voll mannigfacher Schöpfungen beendigt, welche den Keim zu vielen anderen in sich tragen und ohne deren vorausgesetzte Kenntniss Producte, wie Dante's Komödie, wie Bojardo's und Ariosto's Orlando, von Seiten ihrer historischen Genesis unverstanden bleiben. Die Gliederung der Französi-

schen Poesie zerfällt in drei Perioden, welche wir als die des romantischen, des antiken und des modernen Kunststyles bezeichnen können. Die erste Periode reicht bis in das funfzehnte Jh., die zweite bis in den Anfang des achtzehnten Jahrhunderts und die dritte noch unvollendete bis in unsere Tage, wo die Poesie zu ihrem ursprünglichen Princip, dem romantischen, wieder zurückkehren will.

Die erste Periode der Französischen Poesie, die im engeren Sinn romantische, hat in sich wiederum einen dreifachen Unterschied. Zuerst hat sie im Norden Frankreichs eine vorwiegend epische, sodann im Gegensatz dazu im Süden eine vorwiegend lyrische Richtung. Als beide abzusterben beginnen, zeigt sich als die neutralisirende Einigung des Nordens und Südens die Hofpoesie, welche bald episch, bald lyrisch, durch eine Reihe von Dichtern sehr verschiedenen Werthes cultivirt wird. Mit dieser Bewegung hängt die der Sprache zusammen, die bekanntich nach der Verschiedenheit der Bejahungspartikeln im Norden die Langue d'oïl und im Süden die Langue d'oc genannt wurde. Die Französische nicht mehr in diesen Unterschied getheilte Sprache als solche tritt eben zugleich mit jener Hofpoesie hervor. Sieht man nun auf die Entwicklung der Sprache, so ist es allerdings zweckmässiger, mit der Poesie des Südens den Anfang zu machen. Allein wenn man die Bewegung der Poesie überhaupt beachtet, so dürfte der Beginn mit der Geschichte des epischen Elementes durchaus vortheilhafter sein, weil sie mit der Folge der mannigfachen Bildungsmomente jener Zeit genauer bekannt macht und weil die lyrische Poesie des Südens in ih-

ren Anspielungen und in ihren Versuchen der epischen Gattung die Kenntniss der Nordfranzösichen Poesie voraussetzt. *)

Die Nordfranzösische Poesie hat ihren vorzüglichsten Werth durch die Bildung des Epischen. In der Darstellung derselben lässt sich schwerlich anders verfahren, als dass der materielle Unterschied der Dichtungen zum Theilungsprincip der mannigfaltigen Gegenstände angenommen wird; es muss dass stoffartige Centrum angegeben und durch mehre Jahrhunderte hin nach den Grenzpuncten seiner peripherischen Ausdehnung verfolgt werden, wenn auch die lebendige Existenz dieser Gedichte eine mehr oder weniger gleichzeitige war, wie sich dies besonders darin zeigt, dass Ein Dichter Stoffe aus verschiedenen Sagenkreisen bearbeitete. Es liegt nämlich in der Natur der epischen Poesie, dass sie als Gattung wirkt und dass daher die Schattirungen, welche in ihr durch die Individualität der Dichtenden entstehen, nicht so bedeutend sind, als in anderen Formen der Poesie. Einen eigenthümlichen Charakter empfängt dies Nordfranzösische Epos aber dadurch, dass es besonders die Geistlichkeit war, die sich mit seiner kunstmässigen Gestaltung beschäftigte. Denn indem die Kleriker von dem Standpunct ihrer Kirche bedingt waren, zogen sie auch dasjenige, was im Volk als ächt nationales Element umlief, in die Be-

*) Das Hauptwerk für die Nordfr. P. ist: De l'état de la Poësie françoise dans les XIIe et XIIIe siècles, par B. de Roquefort. 1821. Paris. 8. Hiermit ist von demselben Verf. zu verbinden: Glossaire de la Langue Romane, redigé d'après les manuscrits de la bibliothèque impériale. 2 T. 1808. Paris. 8.

leuchtung desselben hinüber. Man kann deswegen in Frankreich nicht, wie in Deutschland, die Geschichte mit dem Epos des Volkes beginnen, sondern muss diesem die epische Tradition der Kirche voraussetzen, denn sowohl der Karolingische als der Arturische Sagenkreis werden im Innersten durch kirchliche Interessen bestimmt. Demnach würde die ganze Masse der epischen Gesänge in folgende Kategorieen zerfallen:

1. Die epischen Ueberlieferungen der Kirche, ausgehend von dem Alten und Neuen Testament und weiter in die Geschichten der Märtyrer und Heiligen sich auseinanderzweigend.

2. Die Sagen des nationalen Epos. Diese haben einen doppelten Ausgangspunct, den Fränkischen und den Bretonischen. Als vermittelnd zwischen beiden erscheint der Cyklus Normannischer Sagen. — Dem Ton nach schliessen sich an sie an die aus dem Griechischen und Römischen entlehnten antiken Stoffe, die nichts weiter als formelle Umbildungen derselben in das Colorit der Gegenwart sind.

3. Die Erzählungen, welche aus dem eigenen Leben unmittelbar entsprangen und die ganze Wirklichkeit desselben in allen ihren ernsten und heiteren Richtungen abspiegelten.

Die Poesie im Nordfranzösischen Romanzo erscheint in der Mitte des zwölften Jh. nach verschiedenen Formen in voller Reihe. Bechada, Wistace, Wace, Chrestiens de Troyes lebten damals und Wace betrauert schon in seiner Normännischen Chronik eine verschwundene Zeit, in welcher die Dichter besser

beehrt und belohnt worden. Ueberhaupt setzen die Werke der genannten Dichter bereits eine ansehnliche Stufenfolge früherer Versuche in Romanischer Sprache und in verschiedenen Gedichtformen voraus. Von nun an wurden die Fränkischen Kunden von den Unterrichteten der Zeit, — und dies waren ja vorzüglich die Geistlichen, — zu grösseren Compositionen vereinigt und ausgebildet, in welcher Gestalt sie auch auf uns gekommen. In diesen treffen wir eine auffallende Opposition zwischen den Verfassern derselben, den Gelehrten der Zeit, Cleros, und den herumziehenden Sängern, Jongleurs. Diese werden von jenen der Verfälschung der Kunden bezüchtigt und die Clercs geben sich die Miene, nach alten Urkunden die Wahrheit herzustellen. Es ist dies aber, wenigstens in früherer Zeit, kein innerer Zwiespalt, welcher durch Streit des todten Buchstabens mit dem Leben der Sage, als dessen Repräsentanten die Jongleurs zu betrachten sind, entstanden wäre, sondern es ist das Zeichen der Zeit, in der sich die Heldengesänge zu umfassenderen epischen Gedichten bildeten. Dieses grosse Geschäft konnte nur von den Unterrichtetsten und Gebildetsten, also eben von den Clercs, ausgeführt werden. Darum aber ist das Gedicht der Clercs keineswegs von dem Gesange der Jongleurs feindselig abgeschieden, vielmehr stehen beide in reger Wechselwirkung. Die Clercs bearbeiteten nicht etwa blos, was sie in Schriften verzeichnet fanden, sondern sie kannten und benutzten die lebendige Sage, und hinwieder sind ihre Gedichte grossentheils nicht nur voll regen inneren Lebens, sondern auch ausdrücklich zum Gesange bestimmt und nach ihrer gan-

zen Form für den Vortrag der Jongleurs eingerichtet die ihrerseits jene Gedichte wirklich durch Gesang in das Leben zurückführten. *)

Die Versart der Altfranzösischen epischen Gedichte ist zweierlei, der Alexandriner und der fünffüssige jambische Vers. Eine nach Belieben grössere oder kleinere Folge solcher Verse z. B. zon achtzig und mehr, und wieder nur von zehn oder weniger Zeilen, mit demselben Reim bildet jedesmal eine Strophe, welche in einigen Gedichten noch durch einen dreifüssigen Abfall mit weiblicher Endung, der in keiner Reimverbindung steht, geschlossen wird. — Die Reime können männlich oder mit einem stummen e weiblich sein. Auch blosse Assonanz wird angetroffen und scheint, als noch unausgebildeter Reim, das hohe Alter derjenigen Gedichte anzuzeigen, worin sie gebraucht ist. Dagegen fand man bei weiter vorgerückter Verskunst eine besondere Schönheit in der völligen Consonanz, dem reichen Reime, rime leonime, denn er galt für den König der Reime, wie der Löwe für den König der Thiere. — Die genannten beiden Versarten sind in der Altfranzösischen Poesie die vorzugsweise epischen, aber die Gedichte aus dem Bretonischen Sagenkreise und die kleineren Erzählungen sind in vierfüssigen Schlagreimen verfasst. — Im Styl aller dieser Gedichte kehren gewisse Redeformen, Wendungen, Beiwörter u. dgl. stätig wieder; jedoch

*) S. Uhland's vortreffliche Abhandl über das altfranzösische Epos in den Musen, eine Zeitschrift, herausg. v. F. B. de la Motte Fouqué und Neumann. Berlin 1812, drittes Quartal, S. 95 — 99.

keineswegs mit der Genauigkeit des Homerischen Epos; je nachdem ein anderer Reim an die Reihe kommt, geht auch mit jenen Formen einige Aenderung vor. Die Beiwörter gehören niemals gewissen Individuen ausschliesslich an, wie im Hellenischen Epos, sondern sie kommen einem Geschlecht, Alter, Stande u. s. w. überhaupt zu. *)

Dass diese epischen Gedichte für musikalischen Vortrag bestimmt waren, lässt sich zur Genüge erweisen. Man unterschied die Dichter als solche, die Trouvères, welche die Dichtungen selbst componirten, von den Sängern, welche mit ihrer mündlichen Darstellung sich beschäftigten. Im Allgemeinen hiessen diese Ménestriers. Eben dies, Gesang und Instrumentalmusik, war auch das Geschäft der Jongleurs; allein von den Ménestriers unterschieden sie sich dadurch, dass sie auch durch andere Belustigungen, durch Taschenspielerei, durch abgerichtete Thiere und Possenreissen, das Publicum zu unterhalten suchten. Die epischen Gedichte konnten wohl meist nur in Bruchstücken gesungen werden und nur etwa bei grösseren Festen, die mehre Tage oder Wochen dauerten, mochte es dazu kommen, dass nach und nach ein ganzes Gedicht vorgetragen wurde. Auch sind sie ganz für solchen fragmentarischen Vortrag eingerichtet, denn manche Strophen bilden beinahe für sich ein besonderes Gedicht, und um einer Strophe Selbstständigkeit zu geben, wird am Anfang derselben wiederholt, was schon in der vorhergehenden

---

*) S. Uhland a. a. O. S. 79 — 82.

berichtet war. Die Bekanntschaft mit den Helden und mit dem Sagenkreise im Ganzen durfte der Sänger gewiss bei seinen Zuhörern voraussetzen. Dass es Romane, besonders spätere, geben mag, welche, ohne für den Gesang geeignet noch selbst bestimmt gewesen zu sein, etwa blos nach altem Herkommen, in den epischen Versarten abgefasst wurden, soll mit diesem Allem nicht abgeleugnet werden. Uebrigens bestand dieser Gesang ohne Zweifel nur in einem sehr einfachen Rhythmus und daraus, dass die Strophen- oder Reimfolgen von so sehr verschiedener Länge sind, lässt sich schliessen, dass ein Vers so ziemlich wie der andere gesungen wurde und nur etwa Anfang und Schluss jeder Strophe sich auszeichneten. *)

Man darf für die richtige Auffassung der Bewegung der nachfolgenden Geschichte nie vergessen, dass die Kirche damals ein Band war, was durch verschiedene Völker hin mit gleichem Zweck und gleicher Form gewoben wurde. Denn hiermit war die Aufforderung gegeben, das eigenthümlich Nationale in seiner schroffen Grösse abzuschleifen und auf die Tiefe aller Bildung, auf die religiöse Idee zu beziehen. Dazu kam für die Nordfranzösische Poesie die Einheit, welche zwischen dem nördlichen Frankreich und dem südlichen England durch die Vermittelung der Normannen seit dem zehnten Jh. Statt fand. Denn hierdurch geschah es, dass nach der Eroberung der Angelsächsischen Reiche durch Wilhelm seit dem eilften Jh. das Nordfranzösische Romanzo in England

*) S. Uhland a. a. O. S. 84. 85.

sehr allgemein wurde und selbst nach Schottland hinüberging. So war denn der Weg eingeleitet, auf welchem die Bretonischen Sagen mit Leichtigkeit in die Altfranzösische Poesie einwandern konnten; umgekehrt aber ist das Karolingische Epos niemals ein Element der Englischen Dichtkunst geworden. Uebrigens ist es ein Irrthum, wenn man die Gestaltung der Nordfranzösischen Poesie fast ganz von dem Einfluss der abenteuerliebenden Normänner abzuleiten gesucht hat; es ist dies die nämliche Einseitigkeit für den Norden, mit der man im Süden alle Glut und Zierlichkeit der Provençalpoesie, selbst ihren Reim, lange genug lediglich von den Saracenen entlehnen zu müssen glaubte; dieselbe Einseitigkeit, mit welcher man die Deutschen Lyriker des Mittelalters lange nur als Nachahmer der Provençalen gelten liess; dieselbe Einseitigkeit, womit das Phantastische der romantischen Epen, ihre Feen, Zaubereien, wunderbaren Brunnen und Höhlen, ihre lustreichen Gärten u. s. w. nur aus der Bekanntschaft des Occidents mit dem Orient in den Kreuzzügen erklärt wurde. Es wäre eben so einseitig, wenn man die Bestimmung der Abendländischen Nationalpoesie durch die Kreuzzüge, durch die Saracenen in Spanien und durch den kühnen, in die Wunder ferner und fremder Welten sich vertiefenden Sinn der Normannen ableugnen wollte; allein der Umfang, die Bedeutung, die man ihnen in so grossem Maass hat geben wollen, ist ihnen nicht zuzugestehen, denn mit einer solchen Uebertreibung vernichtet man zugleich die Energie des Celtischen, des Römischen und Christlichen Elementes, die nicht minder gross waren und von denen namentlich das Christliche als die Macht

erscheint, welche still, aber unausbleiblich die übrigen besonderen Elemente in sich absorbirte. *)

Die Nordfranzösische Poesie hat als epische, wie wir zuvor andeuteten, einen dreifachen Unterschied: sie ist kirchlich, romantisch weitläufig und kurz und heiter erzählend. Die kirchliche Dichtung ist nun keineswegs in dem Sinn eines Volksepos episch; allein ein episches Element liegt allerdings dadurch in ihr, dass sie die einfachen Gedankenbestimmungen der Religion in geschichtlicher Form zu verkörpern und das Andenken an kirchlich bedeutende Individuen durch Memoiren ihres Lebens zu erhalten sucht. In der Geschichte Christi ist dies Historische mit jenem Allegorischen unmittelbar Eines; in der

*) Es ist möglich, dass jetzt eine Epoche der Wissenschaft kommt, wo man nach dieser Seite zu übertreibt. So scheint es mir durchaus das Richtige zu überschreiten, wenn Eduard Quinet in seinem Bericht an das Ministerium so apodiktisch von einem grossen Celtischen Epos redet. Es dürfte sich zeigen, dass die in mythologischem Betracht sehr schätzbaren Untersuchungen Mone's vor der v. Grooteschen Ausgabe des Tristan ihn in dieser Hinsicht geblendet haben. Immer aber ist dies Dringen auf eine Erkenntniss der Poesie aus sich selbst und aus dem Volk, worin sie lebt, im Gegensatz zu den früheren Theorieen, die sich im Borgen gefielen, nothwendig, denn in tausenden von Büchern hat es bei der Erwähnung der Kreuzzüge das Aussehen, als ob die Krieger es für ihre Pflicht gehalten hätten, Mährchen im Orient zu sammeln, so wie etwa jetzt sich Reisende unter Völkern aufhalten, ihre Poesie zu erkunden und der Literatur zu überliefern. Sismondi, dieser einsichtsvolle Gelehrte, widmet in seiner Geschichte der Literatur der Araber noch ein ganzes Capitel und Eichhorn a. a. O. hat dem Einfluss der Morgenländer auf das Ritterwesen und dessen Poesie eine sehr sorgsame Untersuchung in den Erläuterungen und

kirchlichen Poesie treten aber die Elemente der That und des Gedankens mehr auseinander. Schon in dem Ueberblick der Lateinischen Poesie jener Jahrhunderte haben sich uns die Stoffe gezeigt, die sich der poetischen Gestaltung eigneten. Die Bibel wurde früh nach einzelnen Theilen übersetzt und paraphrasirt und eben so wurde das Leben von Heiligen fleissig besungen. Im zwölften und dreizehnten Jh. wurden diese Dichtungen in nationaler Form sehr häufig. Eine der ältesten ist die Reise des heiligen Brandanus zum irdischen Paradise, in achtfüssigen Versen ohne Unterscheidung der männlichen und weiblichen Reime geschrieben. — Ein nicht weiter bekannter Dichter Beranger schrieb in ungefähr zehntausend Alexandrinern das Leben von Heiligen, das Neue Testament,

Beweisen S. 20—37 geschenkt. Er kommt hierbei S. 36 auf die Wahrheit und fragt: „ob nicht viele dieser Begriffe einem gewissen Culturzustande der Menschen unter jedem Himmelsstrich eigen sind, und ob gerade der Süden, Westen und Norden von Europa von einander gelernt haben müssten, wenn sie dieselben mit einander gemein hätten? z. B. ist nicht Furcht vor Geistern allen rohen und halb rohen Völkern gewöhnlich?“ Allein alsbald fällt er in die Befangenheit seiner Zeit zurück und sagt: „Indessen viele Begriffe, das muss man zugeben, sind nicht von dieser Beschaffenheit: ein Theil von Europa muss sie von dem andern angenommen haben.“ Für den Bretonischen Sagenkreis hat namentlich Beneke in der Vorrede zu seiner Ausgabe des Wigalois sich das Verdienst erworben, die Nationalität der Feen, Riesen, bezauberten Brunnen u. s. w. zur Anerkennung zu bringen. Wir erlauben uns noch die Bemerkung, dass wir die seit lange her übliche Benennung der epischen Cyklen als „Fabelkreise“ nicht wohl dulden können, weil sie zu sehr an jenen schlechten Begriff der Poesie als einer ars fingendi errinnert; man sollte das Wort Fabel auf die Fabel als solche und auf den Inhalt dramatischer Gedichte beschränken.

das Leben der Jungfrau, das Leiden, den Tod und die Auferstehung Christi, und endigte sein Werk mit einer Epistel über die Zukunft des Antichrists, mit einem langen Gedicht über das jüngste Gericht und mit einer Predigt an das Volk. — So schrieb ein ebenfalls nicht weiter bekannter Priester Hermanns die Aufnahme der Jungfrau Maria in den Himmel. — Die Geschichte des Kaisers Heraklius durch Gautiers oder Vautiers von Arras beschreibt die Kriege, welche Heraklius mit dem Persischen Könige Chosroës II führte, den Verlust vom Holz des wahren Kreuzes, seine Wiedererwerbung und zuletzt den Ursprung vom Fest der Erhöhung. Dies legendenhafte Gedicht von 14000 Versen fällt in den Anfang des dreizehnten Jh. — Ein Geistlicher, Guernes oder Garnier von Pont-St.-Maxence in der Picardie, gab um 1177 eine sorgfältig gearbeitete Geschichte vom Leben des Thomas Becket, des bekannten Erzbischofs von Canterbury; die Reinheit des Styles und die Correctheit der Sprache zeichnen die Verse dieser Biographie aus. Einige Jahr später übersetzte auch Pierre Longa Tosta, ein regulärer Canonicus zu Bridlington, das Leben des Thomas, wie es der Secretär desselben, Hérébert von Bosham, geschrieben hatte, in Französische Verse. — Chardry, ein Englisch-Normannischer Dichter, verfasste mehre geistliche Gedichte. Er schrieb das Leben des heiligen Josaphat in 2900 Versen. Dieser Stoff begegnet uns hier zum erstenmal; er bildete sich ursprünglich in der Griechisch-Morgenländischen Kirche, wo der bekannte Dogmatiker Joannes von Damaskus für seinen Verfasser galt; es ist nicht abzusehen, warum diese durch

das ganze Mittelalter constante Tradition nicht für ächt gelten soll; denn wenn irgend ein Werk tiefe Kenntniss der Christlichen Glaubenslehre voraussetzt, so gewiss dies Gedicht, worin das Christenthum als die absolute Gewalt geschildert wird, der sich das Heidenthum wie das Judenthum und nicht minder alle Verführungen des sinnlichen Lebens beugen müssen. Dies Werk war prosaisch geschrieben und wurde frühzeitig in das Lateinische übersetzt. Von dieser Grundlage ging es in die metrischen Bearbeitungen der Nationalpoesieen über und blieb fortdauernd ein Lieblingsbuch des ganzen Mittelalters. Wirklich ist es durch seinen eigenthümlichen Geist, durch seine wunderbare Einheit und Consequenz eines der merkwürdigsten Producte der Christlichen Poesie. Das menschliche Leben mit allen seinen Erscheinungen, seinem Schmerz und seiner Lust, ist dem Verfasser ein schnell verfliegender Traum; überall zeigt er den Tod als das gewisse Ziel, das wir keinen Augenblick aus dem Gesicht verlieren sollen. Alles Treiben hier ist schädlich und thöricht, was nicht Vorbereitung auf den Tod ist. Meisterhaft, sicher und klar findet sich dieser Grundgedanke von der Verächtlichkeit irdischer Dinge in Vergleich mit den ewigen in jedem Theil des Werkes, hauptsächlich in den wunderschönen Parabeln ausgesprochen und so scheint in diesem Roman eine der bedeutendsten Apologieen, welche sich überhaupt für das eremitische Leben aufstellen lässt, bis auf unsere Zeit herabgekommen zu sein. *) — An-

*) Dies Urtheil bezieht sich nicht speciell auf Chardry's Werk, sondern auf den Geist der Composition überhaupt. Wenn man den dogmatischen Theologen nicht

sser dem Josaphat schrieb Chardry das Leben der sieben schlafenden Brüder oder der sieben Märtyrer und einen Dialog, der Petit-Plet, worin ein alter Mann einem jungen über das Glück und den Wechsel des menschlichen Lebens sehr wohl durchdachte und eben so wohl ausgesprochene Lehren gibt. — Als ein Dichter von vielem Verdienst wird Etienne von Langton gerühmt, der, in England geboren, zu Paris studirte und 1228 als Erzbischof von Canterbury st. — Guillaume de Wadington, ein Englischer Geistlicher, übersetzte nach einem Lateinischen Werke in der Mitte des 13ten Jh. ein sehr vollständiges Handbuch, Manuel, über die Lehren der Christlichen Religion in Französische Verse. — Denys Pyramus, der am Hof Heinrichs III lebte und sich den Englischen Herren und Damen durch seine galanten Reimereien unentbehrlich machte, zog sich in seinem Alter in eine ernste Musse zurück und

hat wollen Romandichter sein lassen, so denke man doch nur an den Heliodoros, dessen Authenticität doch fest steht. Der Titel, unter welchem das Werk gewöhnlich citirt und in prosaischer Uebersetzung späterhin auch oft gedruckt ist, worüber Ebert 1656 — 59 nachzusehen, heisst Barlaam und Josaphat. Barlaam ist der Name des Christlichen Einsiedlers, der durch Lehre und Beispiel den jungen Josaphat, einen Indischen Fürstensohn, für den alleinbeseligenden Glauben gewinnt. Die Literärgeschichte ist von Val. Schmidt vollständig erörtert in den Wiener Jahrb. XXVI. 1824. S. 26—45. Hier finden sich auch aus dem Griechischen Original einige der schönsten Parabeln in der Ursprache mit Deutscher Uebersetzung mitgetheilt, so wie eine Nachweisung von der Verpflanzung derselben in andere Werke. Der Inhalt findet sich angegeben in Hüllmann's Städtewesen des Mittelalters, IV, 1829. S. 195 — 201.

dichtete das Leben, Märtyrerthum und die Wunder des heiligen Königs Edmund. In der Geschichte seiner Zeit war dieser Mann sehr unterrichtet und wusste die gleichzeitigen Künstler treffend zu beurtheilen. *)

Wenn wir hier von den kirchlichen Legenden nicht mehr aufführen können, so hat dies seinen Grund in dem Umstand, dass die grössere Masse dieser Dichtungen Lateinisch verfasst war und im Ganzen nur als Uebersetzung in das Französische überging. Der dichterische Gehalt derselben ist daher auch im Durchschnitt gering. Indessen mussten wir diese Versuche erwähnen, weil sie die Grundbestimmungen der damals sich bildenden Weltanschauung in sich fassen und durch ihre religiöse Autorität mannigfach in die Gestaltung des weltlichen Epos eingreifen. Nehmen wir das, was die Lateinische Poesie der Kirche leistete, mit dem zusammen, was von ihr in demselben Geist in der nationalen Sprache ausging, so dürfte für das Epische dieser Sphäre Folgendes zu bemerken sein. Gott als Vater erschien episch nur in dem Act der Weltschöpfung, woraus Gedichte, wie das Hexaëmeron, entstanden. Gott als Sohn hatte seine epische Darstellung, wenn man es so nennen darf, bereits in den Evangelien gefunden. Die hohe Simplicität und unmittelbar als treue Geschichte höchst

*) S. Roquefort a. a. O. S. 234 — 248. Die kleineren Erzählungen von Einsiedlern, Nonnen, Priestern u. s. w. können erst weiter unten zur Sprache kommen, da ihr Princip mit dem der übrigen Contes zusammenfällt; nicht epischer Ernst, vielmehr Muthwille in Darstellung der fleischlichen Versuchungen der Heiligen ist ihr Element.

poetische Haltung derselben konnte durch nichts Späteres erreicht, am wenigsten übertroffen werden. Daher entweder Paraphrasen oder Harmonieen, als Ineinanderschmelzung des in den verschiedenen Evangelien Mitgetheilten. Manche von den letzteren gelangen vorzüglich. Gott als Geist wurde in der Geschichte der Kirche als deren allseitig entwickelnde Kraft gegenwärtig geglaubt und es ging aus diesem Glauben ein dritter epischer Zug hervor, der die Idee des Christenthums mit der wirklich als Erscheinung angeschauten Geschichte am engsten verflocht. Als das erste Moment dieses Kreises dürfte die Jungfrau Maria angesehen werden, welche, obwohl Mutter des Gottmenschen, dennoch von vorn herein auf der Seite der Menschheit stand und erst durch Apotheose eine für das Mittelalter absolute Dignität empfing; unzählig viele Wundergeschichten wurden von ihr umhergetragen. Als das zweite Moment sind die Geschichten der Heiligen zu betrachten, deren erster Beginn die Apostelgeschichte ist; von diesen dem Erlöser und seiner vergötterten Mutter noch unmittelbar nahe stehenden Personen entströmte nun die endlose Zahl der Märtyrer und heiligen Menschen, welche ihr Leben dem Dienst der Kirche opferten und durch Reliquien dem Andenken kommender Geschlechter sich vertraut erhielten; der äussere prosaische Culminationspunct dieser Tendenz war die bekannte goldene Legende des Jacobus de Voragine, eine Sammlung von den Lebensgeschichten aller Heiligen. Endlich als das dritte Moment sind die Geschichten der Ritter und Frauen zu erwähnen, die, nicht ursprünglich, wie jene Heiligen, dem Dienst der Kirche angehörig,

die Wirksamkeit des göttlichen Geistes so tief an sich erfuhren, dass sie ihr Leben, ihre Macht, ihr ganzes Dasein dem Kampf für die Religion widmeten und durch solche Anstrengung ihren eigentlich weltlichen Standpunct zur Glorie geistlicher Verklärung erhoben.

Diese Bemerkungen über die verschiedenen Abzweigungen des kirchlichen Epos mögen zum Uebergang in die richtige Auffassung des romantischen Epos dienen. Wir nennen dasselbe romantisch nicht darum, weil andere Erzeugnisse der neueren Poesie, z. B. die eben genannten kirchlichen, es nicht etwa auch wären, sondern deshalb, weil in diesem Epos durch die reizende Verschlingung des Kirchlichen und Weltlichen, des Christlichen und Heidnischen, der Tapferkeit und Galanterie der Ritter mit der Schönheit und geselligen Anmuth der Damen jene Einheit des Germanischen und Christlichen Geistes zuerst erscheint, die wir vorzugsweise als romantisch ansprechen. Vorzugsweise; denn an und für sich ist das Romantische nur der technische Ausdruck der unendlichen, allseitigen Freiheit, welche die Kunst durch das Christenthum gewonnen hat und welche auch die frühere Kunst schon in vereinzelten Spuren offenbart. Erinnern wir uns nun hier des Indischen Epos, so zeigte uns dasselbe in dem Ramayana die Hinwendung der Tapferkeit nach Aussen gegen die barbarischen Riesenvölker, in dem Mahabarata dagegen die Hinwendung der Volksgewalt nach Innen zu, einen Kampf unter blutsverwandten Fürsten und Stämmen. Das Griechische Epos hatte in der Ilias ebenfalls eine Richtung nach Aussen, in der Odyssee eine Richtung nach Innen; dort spiegelte sich

mehr das öffentliche, politische und kriegerische, hier mehr das private, bürgerliche und heimathliche Leben. Dass dies mythische Epos in ein didaktisches übergehen konnte, war durch den Zusammenhang der mythischen Kosmogonie mit der Reflexion möglich gemacht, wogegen in der neueren Poesie die Didaktik schlechterdings in keine solche Einheit mit dem Epischen treten kann. Diesen Unterschied in der Bewegung des Epischen zeigt uns nun auch das romantische Epos, und zwar so, dass das Christliche Element mehr den Kampf nach Aussen, das Germanische mehr die innere Entzweiung anfacht. Wir haben zuvor die Eintheilung dieser ganzen Stufe des Epischen in ihrem allgemeiuen Umriss angegeben und vorläufig gesehen, dass sie in zwei Abschnitte zerfällt, erstlich in epische Gedichte, die von einem nationalen Anknüpfungspunct ausgehen und zweitens in Epen, die zwar ganz den nämlichen Ton anschlagen, allein zu ihrem Inhalt einen aus dem Alterthum und dessen Geschichte überlieferten Stoff wählen.

Das nationale Nordfranzösische Epos hat in sich drei Differenzen, welche aus der Differenz der Volksstämme entspringen. Als die älteste Grundlage ist das Fränkische Epos anzusehen; als die von den Normannen als solchen entsponnene epische Poesie die Geschichten Normannischer Herzöge; durch die Normannen, indem sie von Frankreich nach England übergingen, wurde der alte Verband wieder belebt, der zwischen den Gallischen und Bretonischen Celten bestand. Das Lais war so gut in der Bretagne als in Britannien zu Hause; aus alten Celtischen Ueberlieferungen ging in Verbindung mit Christlichen und Ger-

manischen Elementen der Arturische Sagenkreis hervor. *)

Was die Geschichte des Fränkischen Epos anbelangt, so sind darin die Kriege in Spanien und der Untergang der Helden in den Pyrenäen historisch begründet. Dagegen dürfte die Nachforschung über manche andere Theile der Dichtung denselben Erfolg haben, wie die Untersuchung von Rolands Grab zu Blaye, worin man, statt der erwarteten Riesenkno-

*) Roquefort a. a. O. macht S. 132 ff. folgende Eintheilung des Epos: 1) Romane von Karl dem Grossen. 2) Romane der Tafelrunde. 3) Gemischte Romane. 4) Allegorische Romane. Allein die Bezeichnung „gemischt" ist höchst unbestimmt und lässt gar keine Charakteristik, weder eine materielle, noch eine formelle, erblicken. Die allegorischen Romane gehören aber ihrem Princip nach, was der Begriff ist, nicht sowohl in die epische als in die didaktische Poesie. — Sehr grosse Verdienste um die Geschichte dieser epischen Kreise hat sich V. Schmidt erworben, über den Arturischen in den Wiener Jahrb. XXIX, 1825, S. 71 — 129; über den Karolingischen XXXI, S. 99 — 142. Zu dem letzteren ist hinzuzunehmen, was derselbe in seiner Schrift: Ueber die italiänischen Helden-Gedichte aus dem Sagenkreis Karls des Grossen, Berlin, 1820, 8., entwickelt hat. Uhlands oben angeführte Abhandlung bezieht sich hauptsächlich auf das Fränkisch-Karolingische Epos. Was Sismondi, Deutsche Uebersetz. I. S. 190 — 222, darüber enthält, ist gerade weniger befriedigend. Die übrigen Schriften, die hieher einschlagen, sind brauchbar nur, wenn es Monographieen sind; ausserdem aber, wo sich andere Schriftsteller über diese epische Poesie verbreiten, findet man fast immer nur dieselben tausendfach wiederholten dürftigen Ansichten und Notizen, welche der Vergessenheit zu überliefern es endlich an der Zeit sein dürfte. Von diesem Vorwurf ist natürlich die allgemeine Darstellung der romantischen Epik in den Vorlesungen von Fr. Schlegel Bd. I. S. 257 ff. ausgenommen.

chen, ein Häufchen Gebeine fand, welche kaum Fingerlänge hatten. Frühe schon mag Karls des Grossen Heldenleben in die Poesie übergegangen sein und zeitig wissen die Chroniken manch wunderbares Mährchen von ihm zu erzählen. Einzelne Sagen, Romanzen, Schlachtgesänge, wuchsen im Lauf der Jahrhunderte zu immer grösseren Dichtungen an, welche zuletzt, wie es scheint, vorzüglich im zwölften Jh., von den Geistlichen zu den epischen Compositionen vereinigt und erweitert wurden, welche auf unsere Zeit gekommen sind. Eine solche stufenweise Ausbildung ist nicht nur der Natur der Sache angemessen, sondern auch durch sonstige Anzeigen bemerklich gemacht. Im J. 1066 wird das berühmte, aber nicht bekannte Rolandslied vor der Schlacht von Hastings gesungen. Sodann beziehen sich die noch vorhandenen Gedichte immer wieder auf etwas Früheres, auf Sagen, Geschichtbücher, besonders aber betrachten sie den Gesang über die Fränkische Heldenwelt als ein nationales Herkommen, welchem sie sich selbst anschliessen. Wenn man ferner erwägt, wie die Dichtungen dieses Kreises, bei dem selbstständigen Leben einer jeden, doch in grossen Grundzügen sich unverkennbar ähnlich sind, so darf man allerdings annehmen, nicht dass eine dieser Dichtungen Nachahmung der anderen sei, sondern dass sie zusammen das Gepräge eines gemeinschaftlichen Grundtypus an sich tragen. Der erste Kreuzzug, die Stimmung, die er voraussetzte und nährte, machte ohne Zweifel für diese Heldenpoesie Epoche, gab ihr eine bestimmte religiöse Richtung. Karl, der Sachsenbekehrer, der auch mit dem Orient und dem heiligen Grabe in man-

nigfacher Beziehung gestanden, war sammt seiner Genossenschaft ganz geeignet, als Vorbild aller Kreuzfahrer und Glaubenshelden aufgestellt zu werden. Die Geistlichkeit bemächtigte sich des Stoffes und so erschienen um diese Zeit zwei Lateinische Romane von religiöser Tendenz. Der eine beschreibt die Wallfahrt Karls des Gr. ins heilige Land und fällt nah ins eilfte Jh., der andere ist die Schilderung seines Zugs gegen die Saracenen in Spanien. Dieser letztere, der spätestens in den Anfang des zwölften Jh. fällt, soll von einem Mönch in St. Denys bei Paris, Turpinus, herrühren, dem er aber wahrscheinlich mit demselben Unrecht, als von Anderen Calixtus II beigelegt wird. Das hohe Alter hat dieser kleinen Schrift ein bedeutendes Ansehen in der Geschichte der Poesie verschafft. Allein man wird nimmermehr damit ausreichen, wenn man dieselbe als den Urquell des Fränkischen Sagenkreises darstellen will. Dieser Turpin behandelt davon gerade denjenigen Theil, welcher am auffallendsten in der Geschichte gegründet ist, mithin sehr frühzeitig in der Volkspoesie gelebt haben mochte. Der schon erwähnte Rolandsgesang, welcher eben auch der Schlacht von Ronceval gewidmet war, geht dem Turpin fast um ein halbes Jahrhundert voran, und dieser letztere gedenkt selbst früheren Heldengesanges. Ferner begreift dieser Roman nur einen Theil des ausgedehnten Fränkischen Sagenkreises; er enthält nur den Untergang und die Verklärung der Helden und setzt als Schlussgedicht einen Anfang und Fortgang voraus; besonders aber findet in demselben die ganze Reihe von Gedichten,

welche nicht unmittelbar religiöse Tendenz haben, keinen Anklang. *)

Dadurch, dass Karl der Grosse eben so sehr ein kirchlicher als ein weltlicher Heiliger ist, greifen die Dichtungen von ihm auch so sehr in die Legende als in die heimische Volkssage. Das Princip der einen Richtung derselben liegt in dem Wesen der Feudalmonarchie. Der Fürst soll über den Vasallen stehen; aber die Entzweiung der streitenden Factionen zwingt ihn oft, um das Ganze so wie die ihm anvertraute Gewalt und Würde zu retten, selbst einer Partei sich anzuschliessen. Der häufige Zwist Karls mit seinen Rittern, besonders mit den ersten, Roland, Haimon, Reinhold, Olivier, begreift sich dadurch, dass alle diese Helden von der älteren Linie waren. In ihnen erhob sich dann wohl oft das Bewusstsein des Rechtes der Descendenz verbunden mit dem ihrer unzerbrechlichen Stärke, das Karl nur besiegen konnte durch den Platz, auf dem er einmal stand und

*) S. Uhland a. a. O. S. 90 — 95. Uhland bemerkt noch: „Ueberhaupt ist es schwer zu begreifen, wie ein einzelnes Buch, das noch überdies nicht in der Volkssprache geschrieben ist, einen nationalen im Volksgesange lebenden Mythenkreis, und noch überdies in so kurzer Zeit, erschaffen haben sollte. — Dass der Turpin ein nicht unbedeutendes Glied in der Kette sei und, so wie er sich an die früheren Dichtungen anschliesst, so, besonders nachdem er in die Vulgarsprache übersetzt worden, auf manche spätere eingewirkt habe, will ich keineswegs in Abrede ziehen, aber zu jenem grossen Ansehen in der Geschichte der Poesie würde er schwerlich je gelangt sein, wenn das Altfranzösische Epos überhaupt nicht so sehr in der Dunkelheit geblieben wäre.“ Einen getreuen Auszug aus der Turpinschen Chronik s. bei Schmidt: Ueber die italiän. Heldengedichte u. s. w. S. 43 — 72.

den er behaupten musste durch die Zuversicht auf seine kaiserliche Gesinnung, seinen Herrscherblick und die Beobachtung des Maasses, das jenen Giganten fehlte. Wo er übrigens zum Bösen sich hinreissen lässt, da büsst er eben so schwer dafür, als nur irgend einer seiner Unterthanen. Denn mit Milde, Schonung und Feinheit dergleichen übersehen oder wieder gut machen, davon wissen die hohen Reichsritter nichts, vielmehr rücken sie ihm dreist vor, was er verbrochen, bis er es wieder gut gemacht. Und so schwebt denn unser Kaiser Karl nicht wie ein Genius hoch jenseits über dem Getriebe seines Volkes, sondern er steht wirklich als Mensch und Fürst gerade in der Mitte unter ihm, lenkt, zügelt und beherrscht, so weit es dem Einzelnen möglich ist, die gährenden Massen. Diese theilen sich ungefähr so: die titanenartige Kraft, Kühnheit, Wildheit und Gewaltthätigkeit der Reichsbarone finden wir repräsentirt in dem Hause des Haimon und Buovo, an deren Spitze Reinhold (Reinhard, Renard, Renaud, Rinaldo) steht; die Klugheit, Verschmitztheit, Heimtücke und Verrätherei dagegen in dem Mainzer Geschlecht, dessen Haupt Ganer oder Ganelon ist. — Das Princip der anderen Richtung liegt darin, dass Karl als weltliches Oberhaupt der gesammten Christenheit dasteht. Alle äusseren Kriege sind lediglich Glaubenskriege gegen die Saracenen. Darin besteht der Vorzug der trotzigen Pairs vor den argligen, dass jene ihren Hass und persönliche Zwistigkeiten aufschieben oder vergessen, sobald sie zur Vertheidigung der Christenheit gegen die Ungläubigen berufen werden, die Mainzer aber Alles ihrer Selbst-

sucht aufopfern. Diese Verhältnisse führen mannigfache Reibungen und Collisionen herbei, in deren Verwicklung und Entwicklung der vorzüglichste Reiz dieser Romane liegt. *)

Das Princip dieser Richtung liegt also in dem negativen Verhalten der Christlichen Kirche gegen die nichtchristlichen Religionen. Mit Ausnahme der Jüdischen werden diese alle, auch der Islam, unter dem Begriff des Heidnischen zusammengefasst; Mahumed erscheint immer als ein Götze, den die Saracenen anbeten und wird mit Apollo, Jupiter u. s. f. auf Eine Linie gesetzt. Der Umfang dieser Sphäre des Kampfs zwischen Christlichem und heidnischem Glauben ist nach den allgemeinsten Umrissen folgender: Nachdem Karl, in früher Jugend durch die Ränke seiner Stiefbrüder von seinem Erbe verstossen, sich den väterlichen Thron wiedererkämpft hat, muss er sich in Kriegen mit Auswärtigen und mit widerspenstigen Vasallen zwölf Genossen durch Streit gewinnen, die ihm nunmehr als geharnischte Apostel zur Seite stehn, um mit ihm die Sache Gottes zu führen. Sie ziehen zum heiligen Grabe und durch eine Glorie, die im Tempel über ihren Häuptern erscheint, werden sie als Streiter Gottes anerkannt und geweiht. Als solche kämpfen sie in vielfachen Feldzügen gegen die heidnischen Sachsen und gegen die Ungläubigen in Spanien, bis sie endlich, nach vielen wunderreichen Thaten und Schicksalen, durch den Judas Ganelon verrathen, im Thale Ronceval gemeinsamen Helden- und Märtyrertod erleiden. Karl selbst bleibt

*) S. Schmidt in den Wiener Jahrb. a. a. O. S. 100—103.

zwar mit Einigen am Leben, aber nur um Jene zu rächen, zu verherrlichen und zeitlebens zu betrauern. Dies ist der letzte Kern des Epos, aber in auf- und absteigender Linie, so wie in Nebenzweigen, schliessen sich noch viele andere Fränkische Helden an. Den Zusammenhang der einzelnen Dichtungen aber bilden folgende Momente: der alterthümliche Heldengeist, nicht so riesenhaft, wie in dem alten Deutschen Epos, zuweilen schon der Galanterie zugeneigt und mit gebildeterem Ritterthum versetzt, aber voll heroischer Freudigkeit; gleichbedeutsam erscheint hiermit ein religiöser Nimbus. Die durchgehende Charakteristik der vornehmsten Helden: Karls ruhige, zuweilen starre, mehr leitende als selbstthätige Grösse, des Herzogs Naimes von Baiern bedächtiges Alter und weiser Rath, der achilleische Roland und seine innige Waffenbrüderschaft mit Olivier, Ganelons Falschheit und Tücke; endlich der Helden gemeinsamer Untergang und das vorahnende Hindeuten darauf in den meisten Gedichten, welche noch die früheren Abenteuer darstellen; in Hinsicht auf das Aeussere aber die Gleichförmigkeit des Styls und bestimmte epische Versarten. *)

Versuchen wir nun nach den angegebenen Grundzügen dies Epos in seinen einzelnen Erscheinungen darzulegen, so versteht sich bei der Relativität alles Historischen von selbst, dass eine reine Sonderung unmöglich ist und dass nach den angegebenen Classen immer noch welche übrig bleiben, die nicht direct in die eine oder andere hineingehören. Als einen Ro-

*) S. Uhland a. a. O. S. 63 ff.

man, der gewissermassen in alle einleitet, kann man den von Bertha mit dem grossen Fuss ansehen. Die Geschichte eines Weibes, das in seiner stillen und bewusstlosen Güte und Schöne verstossen und gemartert wird, aber immer sich gleich bleibt, ist das grosse hier durchgeführte Thema. Bald nach Pipins Tode mochte die Begebenheit der Bertha Volkssage werden und so auf die Dichter übergehen. Der früheste Französische Bearbeiter, dessen Namen wir wissen, Adenez le Roi oder Le Roi Adenez, Ministrel Heinrichs III, Herzogs von Flandern und Brabant, in der Mitte des dreizehnten Jh., dichtete einen Roman en Vers de Pepin et de Berthe sa femme. In der Vorrede dazu berichtet er, dass Bertha's Geschichte durch die früheren Jongleurs verfälscht worden sei und dass er, um der Sache auf den Grund zu kommen, sich nach der Abtei St. Denys begeben und hier auch die ächten Chroniken über diese Begebenheit durch den Mönch Nicolaus von Rheims erhalten habe. *)

An der Spitze von den Romanen der ersten Classe steht der Roman von den vier Haimonskindern. Der Kampf des Lehnsherrn mit den Vasallen ist hier die gewaltig treibende Seele aller Ver-

*) S. den Inhalt und die Literatur dieses Romans bei Schmidt: Ueber die ital. Heldenged. a. a. O. S. 1 — 42. Ein Hr. Paris hat im vorigen Jahr diesen Roman zu Paris herausgegeben; allein da ich ihn nur erst aus der Anzeige im Journal des Savans kenne, so bin ich nicht im Stande, bereits etwas Näheres darüber zu sagen. Ich bemerke also nur, dass in Anlage und Ausführung das Volksbuch vom Kaiser Octavianus nach den Angaben bei Schmidt sich im genauesten Zusammenhang mit Bertha's Geschichte befindet.

hältnisse. Auf jener Seite steht Karl eben so starr als auf dieser des Grafen Haimon tapferster Sohn, Reinhold. Wenn Reinhold gross ist, weil er keine von der Ungerechtigkeit seinen Freunden bereitete Schmach auf ihnen will haften lassen und sie mit der unvergleichlichen Kraft, die Gott ihm verliehen, von ihnen und sich abwehrt; wenn Haimon gross ist, weil er in Folge der Lehenspflicht und Treue gegen seinen Kaiser die eigenen heissgeliebten Söhne bekämpft und ins Elend stösst: so ist Karl wahrlich nicht weniger gross, weil er, durch Malegis Zauberei gefangen, wehrlos, im Bette, von seinen feindseligen Vasallen umringt, neben ihm auch Roland gefangen, nichts von Vertrag und Frieden wissen will und eben durch dies Vertrauen auf die ihm ertheilte unnahbare Würde Reinhold bewegt, ihn auf dem Zauberrosse Bayard ohne alle Bedingung frei zu den Seinen zu entlassen. Der Roman lös't zuletzt die Aufgabe, diese scheinbar nie zu vereinenden Kräfte zur Versöhnung zu bringen und Reinhold opfert auch sein Liebstes auf Erden, sein treues Ross Bayard, dem Befehle Karls auf. Der älteste namhaft gemachte Bearbeiter dieses Stoffs ist Hüon de Villeneuve, dessen Gedicht Regnaut de Montauban ungefähr in den Anfang des dreizehnten Jh. fällt; die weiteste Verbreitung erlangte der Roman als Volksbuch. *)

Hieran schliesst sich der Roman von dem Zauberer Maugis oder Malegis, auch Madelgis. Ist

*) S. Schmidt, Wiener Jahrb. a. a. O. S. 110 — 112. Die beste Analyse dieses Stoffs hat Görres in den Teutschen Volksbüchern, Heidelberg, 1807, S. 99 — 131 geliefert. In beiden Artikeln ist auch das Wichtigste der Literatur beigebracht.

Reinhold der Inbegriff aller Heldenkraft, so ist sein Vetter Malegis, Sohn des Beuves oder Buovo von Aigremont, Inbegriff aller Gelehrsamkeit; jener ernst und zornig, dieser neckisch und versteckt. Die Gelehrsamkeit aber ist in Malegis praktisch geworden und zeigt sich in fröhlicher Zauberei und in Herrschaft über die Höllengeister. Heiter und keck bewegt sich Malegis am gefährlichen Abhang und weiss die armen Teufel geschickt und kräftig zusammenzunehmen, ohne seinen natürlichen und höheren Pflichten für immer untreu zu werden. Vielmehr ist der Unterschied zwischen ihm und dem Mainzer Ganelon immer der zwischen einem ehrlichen Mann und einem Schurken. Der Charakter dieses Zauberers ist eine der seltsamsten und genialsten Erfindungen des Mittelalters, wo neben ächter Religiosität und dunklem Aberglauben sich der Scherz in unglaublicher Freiheit entfalten durfte. Die späteren Romantiker, besonders die Italienischen Dichter, haben diesen Charakter mit Vorliebe in ihre Gedichte aufgenommen und behandelt. — Uebrigens ist auch die Geschichte vom Vater dieses Schützers der Haimonskinder, vom Herzog Beuves, besonders in Italien als Buovo von Ancona Gegenstand der Poesie geworden. — Der Roman, der den Haimonskindern ganz parallel steht, ist der von Viane, dessen ältester Dichter sich Bertrans nennt und Kleriker war. Er handelt von dem Stammvater des Geschlechtes Garin von Monglaive, von dessen Söhnen Girart, Rainier u. s. w. und besonders von der Belagerung, welche Girart durch den Kaiser Karl in Viane, d. i. Vienne an der Rhone, erleidet, wobei Roland und Olivier, jener Karls, die-

ser Girarts Neffe, kämpfend den Bund schliessen, der bis an ihr Ende gedauert. Hier ist, wie in den Haimonskindern, ein Kampf des Königs mit den Vasallen und Zurückstehn des ersteren gegen die letzteren; in beiden die Neigung Rolands zu dem Gegner, den er im Zweikampf zu bestehen hat; sein Verhältniss zu Olivier dasselbe, wie das zu Regnault; in beiden Trennung der Kämpfer durch eine Wolke; auch wird Karl, wie in den Haimonskindern, von den Belagerten gefangen und durch einen unterirdischen Gang in die Burg geführt. Und doch ist jede dieser Dichtungen voll eigenen, kräftigen Lebens.*)

Der nur prosaisch vorhandene Roman von Mabrian enthält in der Einleitung eine summarische

*) S. Uhland a. a. O. S. 68 — 73. Es scheint, als wenn der so belesene Schmidt Uhland's Abhandlung nicht gekannt habe, da ich sie nirgends bei ihm angeführt finde. Es ist aber wohl kein Zweifel, dass der Roman Guerin von Montglaive, den er a. a. O. S. 123 berührt, derselbe ist mit dem Roman von Viane. Es ist der prosaische Volksroman, wie alle romantischen Gedichte bei den Franzosen diese Form annahmen. Schmidt sagt: „So alt und vortrefflich dieser Roman ist, erkennt man doch darin eine Nachahmung der vier Haimonskinder. — Guerin weis't seine Söhne von seinem Hof, damit sie auch selbstständig und gross werden. Sie suchen jeder für sich ihr Heil, die beiden jüngsten, Girard und Regnier, am Hofe Karls; Milon in Pavia und der älteste, Arnaud, in Aquitanien. — Der Zauberer und Eremit Perdrigon ist Malegis, nur etwas ins Grobe verändert; er ist nicht verschmitzt, wie dieser, sondern derb und handfest. — Der Krieg zwischen dem Hause des Guerin und Karl, entsprungen aus einem anstössigen Vorfall mit der Kaiserin, welche ihrem Groll nach vielen Jahren Rache zu schaffen sucht, führt die Freundschaft zwischen Roland und Olivier, Regniers Sohn und Guerins Enkel herbei, eine Freundschaft, welche bei späteren Dichtern so berühmt geworden ist.“ u. s. w.

Aufzählung von Reinholds und Malegis Heldenthaten, so wie von ihrem Untergang durch Tücke; Reinhold fällt dem Verrath in Cöln, Malegis wird in Rom erst Cardinal, dann nach Leo's Tode Papst und endigt als ein Opfer der Mainzer. Von hier an beginnt erst der neue Roman, welcher gleichsam ein zweiter Aufguss des früheren scheint. Reinholds Sohn, Ivo, König von Jerusalem, und dessen Sohn Mabrian sind die Helden; Karl wird zu bösen Handlungen verleitet, dafür bestraft u. s. w. Sonst hat diese zweite Hälfte des Buches viel allgemein Romanhaftes, ist jünger und von geringerem Werth als die erste; namentlich sind Mabrians fabelhafte Reiseabenteuer blosse Wiederholungen aus anderen Romanen. Ganz spät erst im vierzehnten Jahrh. als Schluss ist La conquête du très-puissant Empire de Trebisonde et de la spacieuse Asie an die Haimonskinder von einem Verfasser angeknüpft, welcher den Geist des alten Werkes gar nicht erkannt hatte; er erzählt viel von den Heldenthaten der kriegerischen Schwester Reinholds, Bradamante, wovon die älteren Romane nichts wissen u. s. w.

Diese Romane von den Haimonskindern, von Malegis, von Garin von Monglaive, von Mabrian und der Eroberung von Trebisond können bei der Gleichheit der Personen und ihrer Verhältnisse zum Kaiser als „ein zusammengehöriges Ganzes betrachtet werden. Den Hauptelementen nach knüpfen sich daran die als prosaische Volksromane so vielgelesenen Geschichten von Hüon, Doolin und Jourdain. Der prosaische Roman von Hüon, der auch in England einer grossen Popularität sich erfreuete, soll auch von einem Ge-

dicht des Hüon de Villeneuve ausgegangen sein. Man unterscheidet in diesem Buch sogleich zwei Bestandtheile. Das eine sind die Thaten und Abenteuer der Christlichen und heidnischen Ritter, Fürsten und Frauen; das andere sind die Einwirkungen und übernatürlichen Mittel des zauberischen Zwerges Oberon. Das Eigenthümliche der Composition liegt in dem Verhältniss zwischen jenen natürlichen und diesen feenhaften Wesen; die Beziehung Hüons auf den Kaiser für sich ist aber die nämliche, wie in den vorigen Romanen die der Vasallen zu ihrem Lehnsherrn. Der zweite Theil dieses Romanes geht aus dem Fränkischen Sagenkreis in den Bretonischen hinüber, allein auf willkürliche Weise durch ungehörige und selbst alberne Erfindungen; Hüons Reiseabenteuer sind eine Nachahmung von denen des Brandanus (s. oben S. 44); nach Oberons Tod erbt Hüon dessen Reich und Macht über die Feen, zu Artus grossem Verdruss, woraus beinah ein Krieg entsteht; endlich langweilige Kriegs- und Liebesgeschichten von Hüons Nachkommen. *)

In Doolin von Mainz finden wir dieselben charakteristischen Züge, wie im Hüon, wie in den Haimonskindern. Der Roman von Jourdain de Blaves, Sohn Girards von Blaves, und von den Mühen, die er zur Erwerbung der schönen Driabelle zu bestehen hatte, lässt Karl ganz eigensinnig, stolz und schwach erscheinen; er ist ein Spielball in den Hän-

*) Schmidt a. a. O. S. 118 — 123 hat diesem Roman grosse Aufmerksamkeit gewidmet und Andeutungen zu seiner Vergleicheng mit der Wielandschen Bearbeitung gegeben.

den seiner Verräther, ärger als in einem anderen Buch dieses Sagenkreises; die Grossthaten, Begebenheiten und Liebesabenteuer des Helden und seiner Nachkommen reihen sich genau an das Hergebrachte und oft Wiederholte.

In den übrigen Romanen des Karolingischen Kreises ist es nun weniger das Band der Lehnstreue, als der Kampf mit Ungläubigen und die Entfaltung der wunderbarsten Ereignisse, welche darin die Basis ausmachen. Eines der ursprünglichsten und schönsten Producte dieser Richtung ist das Gedicht von Fierabras, diesem furchtbaren Riesen, der den Christlichen Helden in Spanien erst so viel zu schaffen machte, hinterher aber ein ächter Christ wurde; der prosaische Volksroman erhielt eine sehr grosse Ausdehnung; Spanien, England, Deutschland eigneten sich diese Geschichte an, die namentlich Calderon in seiner Brücke von Mantible verewigte. *)

Eines der seltsamsten und baroksten Bücher ist der Roman von Oliviers Sohn Galien Rhetoré, eigentlich le Restoré. Die Naivetät, Treuherzigkeit und Ehrlichkeit des ganzen Tones ist unverkennbar; sonst müsste man glauben, dass die vielen uns anstössigen Wundergeschichten, Lügen und plumpen Wind-

*) Dieser Roman ist als Gedicht nicht im Nordfranzösischen, sondern im Südfranz. Dialekt vorhanden und 1830 von Bekker zu Berlin, 4to, zum erstenmal herausgegeben. — Von dem Roman Philomena werden wir erst bei der Provençalpoesie handeln, da er nur aus dem Localinteresse einer Verherrlichung der Abtei la Grasse entsprungen zu sein scheint, ohne auf tiefere Weise mit den übrigen Sagen zusammenzuhängen.

beuteleien mit boshafter Ironie ausgesonnen wären; allein gewiss hat ein in seiner Beschränktheit sich behaglich fühlender unbedeutender Franzose der Vorzeit all dies Zeug in gutem Glauben hingeschrieben. Karl wallfahrtet mit seinen zwölf Pärs incognito nach Jerusalem, wo ihre duch ein Wunder bewirkte Gleichstellung mit Christo und den Aposteln im Tempel höchst unpassend erscheint. Vortrefflich ist dann wieder der patriarchalische Hirtenkönig Hugo von Konstantinopel mit dem goldenen Pfluge und den unzähligen Heerden in seiner Einfachheit, Gastfreiheit und Friedlichkeit, ein Gegenbild zu Karl mit dessen kriegslustigen, hochfahrenden Rittern. Alle Vorstellungen übersteigen die tollen Aufschneidereien und Gasconaden des Kaisers und seiner zwölf Genossen; noch ärger aber ist, dass, als sie Ernst aus dem Spass machen sollen, der liebe Gott ihnen verkündigt, er wolle dies eine Mal ihnen zu Liebe ein Wunder thun, künftig aber möchten sie sich in Acht nehmen und nicht so dumm spassen. In den neueren Drucken ist zwar Vieles gemildert, indessen Manches noch stark genug, z. B. wo Karl die Sonne in ihrem Lauf anhält; Galiens Leben und Thaten sind übrigens ganz in der hergebrachten Ordnung. *)

Der Roman von Ogier von Dänemark ist gar nicht ohne wirklich historischen Anhalt. Seine poetische Genealogie aber ist folgende: Doolin, Sohn Guido's des Einsiedlers, Grafen von Mainz, hatte von seiner Gemahlin Flandrina acht Kinder; eines derselben war Geoffroy, König von Dänemark und dieser

*) S. Schmidt a. a. O. S. 124 — 125.

wurde Ogiers Vater. Als geborener Däne und Erbe Dänemarks erhielt Ogier, Pär und Ritter an Karls Hof, den Beinamen der Däne. Seine Beschützerin und Geliebte, die Fee Morgane, gebar ihm den Meurvin, von wo der Uebergang zur romanhaften Genealogie Gottfrids von Bouillon ist. Geschichtlich gibt es zwei Ogiers; der eine Ogerius Carmentriacensis, der andere Ogerius Danus oder Dacus, der nach der Besiegung des Desiderius, zu dem er sich mit den enterbten Söhnen Karlomans geflüchtet hatte, von Karl zu einem seiner Heerführer gemacht wurde. Am Ende seines kriegerischen Lebens zog er sich in das Benedictinerkloster St. Faron zu Meaux zurück, in dessen Kirche noch sein Grabmal ist. Es gibt von diesem Stoff zwei altfranzösische noch nicht näher bekannte Gedichte und das Volksbuch. Der erste Theil desselben ist ganz im Charakter der Haimonskinder und des Hüon. Das Verhältniss, woraus die Verwicklungen und Entwicklungen hervorgehen, springt noch deutlicher in die Augen, da Ogier eigentlich als Geissel für seinen Vater, einen ungehorsamen Lehnsmann, an Karls Hofe sich befindet. Vortrefflich gezeichnet ist die ehrenwerthe Ritterlichkeit des Saracenen Caraheu als Gegensatz zur feigen Niederträchtigkeit des kaiserlichen Prinzen Charlot, so dass Caraheus Uebergang vom Muhamedanismus zum Christenthum als Bedingung und Belohnung solcher Denkungsart im Geist das Buch gut angelegt und durchgeführt und nicht blos, wie sonst häufig in den Ritterbüchern, als eine nichtsbedeutende Zuthat erscheint. Aber der zweite Theil, wo Ogier in Morganas heiteres Feenreich Avallon versetzt wird und wo dem

Helden zweihundert Jahre wie ein Tag in ziemlich sinnlichen Freuden hinschwinden, bis er durch einen Zauberring verjüngt als Wiederhersteller Karolingischer Institutionen und Gesinnungen an den Hof der Capetinger nach Frankreich zurückkehrt, ist ein fremdartiger und durchaus nicht glücklicher Nachtrag.

Der Roman von Ogiers Sohn, Meurvin, ist nichts als eine Nachahmung der Dichtung von Ogier. Obgleich ein Feenkind, ist er doch nicht besonders ausgestattet; er muss sich von früh an im Heidenthum aus niedrigem Stande allmälig emporarbeiten, weiss nicht, dass er getauft ist und hat mit vielen Rittern der vorigen Romane zu kämpfen u. s. w. — Gerard d'Euphrate ist aus demselben Geschlecht, der dritte Sohn des alten Doolin von Mainz.

Diese Romane, Fierabras, Galien Rhetoré, Ogier, Meurvin und Gerard, können wieder als eine für sich zusammengehörige Masse angesehen werden. Als ein ähnlicher Versuch, wie das bekannte Italienische Volksbuch I Reali di Francia, nämlich die Begebenheiten Karls des Gr. in ein Ganzes zu bringen, ist der in Alexandrinern gedichtete Roman des Girart d'Amiens, in drei Büchern, anzusehen. Das erste erzählt die Verfolgungen, welche Karl durch die Bastarde der dem Pipin statt der ächten Bertha untergeschobenen Dienerin in seiner Kindheit erfährt, wie ihn einige der Fränkischen Edlen nach Spanien flüchten, wo er unerkannt im Dienste eines Saracenischen Königs die ersten jugendlichen Heldenthaten übt, die Tochter desselben, Galiena, liebt und nach Wiedereroberung seines väterlichen Erbes sich mit ihr ver-

mählt. Das zweite Buch begreift die Sächsischen und Slavischen Kriege; das dritte und letzte die späteren Kriege in Spanien und den Untergang der Helden; übereinstimmend mit Turpinus. Nur stellenweise hat dieser Roman episches Leben; das zweite Buch enthält eine schöne Episode aus Rolands Kindheit. — Auch einige der gedruckten Volksromane haben diese encyklische Tendenz. *)

Die berühmte Geschichte von der unschuldigen und doch so leidenschaftlichen Liebe des Flos und der Blancflos, den Eltern der Bertha, Pipins Gemahlin, mag diesen Kreis beschliessen, den wir mit Bertha begonnen. Dieser so viel bearbeitete Roman, der innerhalb seiner einfachen Motive einen so überraschenden Reichthum entfaltet, der den Krieg gegen die Ungläubigen und alle Feudalbeziehungen nur leise berührt und ganz der Feier der Liebe sich hingibt, steht eigentlich ganz in sich abgeschlossen da und hat eben durch diese ihm unmittelbar inwohnende Selbstständigkeit ein so langes und vielverzweigtes Leben fortführen können. Der genealogische Zusammenhang mit Karl dem Grossen ist wirklich zu äusserlich und zufällig, als dass ein Gewicht darauf gelegt werden könnte. Franzosen, Spanier, Italiener und Deutsche haben diese anmuthige Sage gleichsehr geliebt. — So gibt es denn noch manche Romane, die mit dem Karolingischen Cyklus in einem lockeren Verbande stehen, wie der von Margaretha, Gräfin von Wiedemont und Herzogin zu Lothringen im funfzehnten Jh. verfasste Roman von den beiden Freunden Lother

*) S. Uhland a. a. O. S. 62 — 67.

und Maller, worin zwar Karl und sein Sohn Ludwig ganz in dem uns bekannten Charakter auftreten, der Hauptaccent aber auf die Kriege der Heiden gegen das Christliche Kaiserthum zu Konstantinopel gelegt wird, wie das damalige Interesse dies forderte. Die schlagende Wahrheit der Sprache und des Styles ist ausgezeichnet. — Ebenfalls eine Geschichte treuer Freundschaft ist der Roman von Milles und Amys, d. i. Miles und Amicus. Beide in den mannigfachsten Verhältnissen vielgeprüfte Freunde, von denen Milles oder Amelius sogar seine zwei Söhne tödtete und durch deren Blut den Freund vom Aussatz heilte, wurden von Ogier erschlagen, als sie nach Compostella in Gallicien zum heiligen Jacobus wallfahrteten. Die Franzosen erweiterten die rührende Geschichte noch durch die Einführung eines treuen Affen, dessen Liebe die Französischen Bearbeiter der Sage endlich mehr als die menschliche interessirt zu haben scheint. — Als ein ebenfalls isolirt stehendes und doch zunächst noch in den Fränkischen Sagenkreis eingreifendes Gedicht ist das von Wilhelm von Orange oder dem Heiligen anzusehen. Guillaume de Bapaume schrieb diesen Roman in zehnsylbigen Versen im zwölften Jahrh. Wilhelm, mit dem Beinamen au court-nez, weil ihm im Gefecht ein Theil der Nase abgehauen war, war der Sohn Aimeri's, des ersten Vicegrafen von der Normandie, und Ermengards, der Schwester des Bonifacius, Königs von Pavia. Seine Brüder helfen ihm in seinen Unternehmungen; seine Schwester Blancheflur heirathet Ludwig den Guten; er erobert die Stadt Orange und findet unter den Gefangenen eine Sarace-

nische Prinzessin, Orable. Er lässt sie taufen, heirathet sie und verwandelt ihren Namen in Guibor. Ihr Bruder Rainier lässt sich ebenfalls taufen und wird einer der wackersten Kämpfer gegen die Heiden. Ermüdet von Schlachten und Siegen kehrt Wilhelm in sein Land zurück und findet seine Gattin todt. Von Schmerz zerknirscht, will er sich der Welt entziehen und sein Leben Gott allein widmen. Er geht deshalb in das von ihm gegründete Kloster von Gallone im Sprengel von Lodève und wird hier Benedictinermönch. Nach seinem Tode nahm das Kloster seinen Namen an. *)

*) S. Roquefort a. a. O. S. 163 u. 164. Nach der Table alphabétique am Schluss seines Glossariums hat dieser Roman (den er hier aber dem Adenez zuschreibt) folgende Theile: 1) Le Couronnement du Roi Looys; 2) le Charroy de Nismes; 3) les Enfances Vivien; 4) le Moniage de Renouart (Rainier); 5) le Moniage de Guillaume au court nez. In seiner Schrift de l'état u. s. w. S. 138 — 140 gibt Roquefort über die beiden Hauptdichter des Fränkischen Sagenkreises folgende Notiz: Adenez oder Adans, der König zugenamt, weil er in einem poetischen Wettstreit die Krone empfangen hatte, war zuerst am Hofe des Herzogs Heinrichs III von Brabant. Nach dessen Tod ging er nach Frankreich, um die Chroniken der Abtei St. Denys zu benutzen, die ihm durch die Mönche Savari und Nicolaus von Reims mitgetheilt wurden. Seinen Roman Cléomades unternahm er auf Befehl Maria's von Brabant und Blanca's von Bretagne oder von Frankreich. Er dichtete ausserdem les Enfances d'Ogier le Danois, Aymeri de Narbonne, Berthe et Pepin, welchen letzteren Roman Girardin von Amiens unter dem Titel Roman de Charlemagne fils de Berthe fortsetzte. — Hüon de Villeneuve, ebenfalls im dreizehnten Jh., verfasste die Romane von Regnauld de Montauban und von Garnier de Nanteuil, dessen Abzweigungen unter folgenden Titeln bekannt sind: Doon de Nanteuil, Aye oder Aice d'Avignon, Guyot de Nanteuil, Garnier de Nanteuil, Sohn des Vorigen; end-

Der Fränkische Sagenkreis hatte durch Karl als seinen Mittelpunct eine unerschütterliche Grundlage; der Normannische konnte eine solche Selbstständigkeit und universelle Bedeutung nicht erlangen, weil die Normannen erst mit dem zehnten Jahrhundert in den Umfang des Fränkischen Reiches eintraten. Der Pflege der Französischen Sprache nahmen sie sich mit Vorliebe an und wendeten ihr poetisches Talent auf eine chronikartige Darstellung ihrer Geschichte. Diese erweiterte sich zwar nicht zu einem besonderen epischen Cyklus, bildete aber doch eine Folge nationaler Kunden, welche vom Vater auf den Sohn fortschritten und auch innerlich durch einen eigenthümlich finstern Geist zusammenhingen. Hieher gehört die vortreffliche Reimchronik, welche Robert Wace oder Gasse, ein Canonicus in Caen, um 1160 unter dem Namen des Romanes von Rou (Raoul, d. i. Rollo) verfertigte. Sie besteht aus drei Theilen, deren erster die Geschichte Rollo's, Wilhelms und den Anfang der Regierung Richards in Alexandrinern; der zweite die Geschichte der Normannischen Herzoge bis unter Heinrich I; der dritte die Geschichte der Herkunft

lich Siperis de Vineaux und Doolin de Mayence; auch schreibt man ihm die Romane des Quatre fils Aimon, de Maugis d'Aigremont und de Beuves d'Aiguemont zu. — Die Notizen über die Handschriften der Pariser Biblioth. gibt Roquefort; die über die alten Drucke findet man bei Ebert; die über die Auszüge vom Grafen Tressan in der Bibliothèque bleue und anderen Schriften, besonders in den Mélanges tirées d'une grande bibliothèque, so wie über die mannigfachen Bearbeitungen dieser Stoffe in verschiedenen Sprachen am vollständigsten in den oft angeführten Aufsätzen von Schmidt, der in dieser vergleichendeu Manier zu verfahren liebte.

der Französischen Normänner und die früheren Heldenabenteuer von Hastings und Björn in kurzen achtsylbigen Reimen erzählt und auch den Bretonischen Sagenkreis von der Tafelrunde berührt. Sodann gehören hieher die beiden Volksromane von Robert dem Teufel und von dessen Sohn Richard ohne Furcht. Von jenem ist auch noch ein altes Gedicht in Alexandrinern übrig. Der finstere, gespenstische Charakter dieser Normännischen Dichtungen deutet bestimmt auf Nordische Abkunft. Verkehr mit dem bösen Geiste, nächtlicher Geisterspuk erscheinen darin bald als finsterer Ernst, bald als schauerlicher Scherz. Robert der Teufel, schon vor der Geburt verflucht, unter Sturm und Gewitter geboren, unter Frevel aufgewachsen, baut sich ein Haus im dunkeln Walde, wo er alle erdenkbaren Greuelthaten verübt, zuletzt aber vor sich selbst erschrickt und durch eine wunderbare Busse mit dem Himmel versöhnt wird. Richard Ohnefurcht reitet immer in der Nacht umher, sieht bei der Nacht so gut als am Tage, neckt die Geister und wird von ihnen geneckt, besteht gegen sie und durch ihre Hülfe die seltsamsten Abenteuer und erinnert an die Nordischen Geisterkämpfe. Dadurch, dass Richard in die Genossenschaft Karls des Grossen aufgenommen worden, verlieren sich die Normännischen Kunden gewissermassen in das Fränkische Epos, wie durch die Berührung der Tafelrunde in das Bretonische. *)

*) S. Uhland a. a. O. S. 107 — 109. Schmidt a. a. O. XXXI. S. 136 ff. Der Roman de Robert le Diable ist aus dem Englischen Volksbuch neuerdings in das Deutsche übersetzt: Altenglische Sagen und Mährchen, herausg. von

Im Fränkischen Epos offenbart sich das Princip der Feudalität und der Kirchlichkeit als das Element der Begebenheiten; im Normännischen tritt der mit einer fremden Macht gewaltig ringende Nordische Sinn hervor; im Bretonischen Sagenkreise ist das Bretonische, Kirchliche und Germanische zu unterscheiden. Das Bretonische Element ist die nationale Wurzel des ganzen Epos. Walther oder Gualter, ein gelehrter Archidiakonus zu Oxford, reiste in Frankreich zu Anfang des dreiz. Jh. In der Armorikanischen Bretagne verschaffte er sich eine alte im Niederbretonischen geschriebene Chronik: Brut y Brenhined oder Brutus von Bretagne. Diese theilte er in England einem gelehrten Walisischen Benedictiner mit, Geoffroy Arthur, der zuerst Archidiakonus von Monmouth, später Bischof von Asaph in Wales war. Auf die Bitte Roberts von Caen, Grafen von Crenly, Glocester und Thorigny, übersetzte er sie in das Lateinisccbe und schuf mit dieser Arbeit die Quelle aller Romane von Artus und der Tafelrunde. *)

Thoms, übers. v. Spazier. Braunschweig. 1830. Erster Thl. S.

*) Zur Erläuterung sei uns eine ausführliche Note gestattet. Geoffroy oder Galfred führte die Geschichte von dem Trojanischen Brutus, der nach England gekommen, bis 689 n. Chr., wo Cadwallader regierte. Nach eigenem Ermessen und nach der Combination der Umstände fügte er denselben die Chronologie nach Eusebius und um die Römerzeit das sonst Bekannte hinzu. Da wir von der Gallischen Stammsage als solcher nichts erhalten haben, so müssen wir hier die Bretonische als das Hauptprincip festhalten; von dieser aber haben sich die meisten Kunden in Wales erhalten. Die ältesten Denkmale der Walisischen Bardenpoesie sind vollständig gesammelt in folgendem Werk: The Myvyrian ar-

Allein nicht so ist dies zu denken, als wenn die Dichter einzig aus diesem Werk den Stoff entnommen hätten, sondern, wie es selbst aus der lebendigen Volkssage hervorgegangen war, so musste auch ihnen sich dieselbe oft genug als unmittelbar anregendes Princip darbieten und Galfreds Historia Regum

chaeology of Wales, collected out of ancient manuscripts, London 1801 — 1807, 3 Bde. gr. 8. Der Text ist durchaus Walisch ohne Uebersetzung. Der erste Band enthält 127 Gedichte der ältesten Barden vom fünften bis zehnten Jh., sodann eine Menge Lieder von Barden des zwölften bis vierzehnten Jh., in welchem der Walische Staat durch Eduard I von England unterdrückt wurde und die ältere Volksdichtung aufhörte. Der zweite Band von der Volksgeschichte von Wales enthält: 1) y Triodd ynis Prydain, die Triaden des Eilands Britannien; 2) Bonedd saint ynis Prydain, Stammbaum der Heiligen von Britannien; 3) Brut y Breninodd ynis Prydain, Geschichte der Könige von Bretannien, sammt dem Walischen Text des Galfred von Monmouth; 4) Brut y Tywysogion, Geschichte der Fürsten; 5) Brut y Saeson, Geschichte der Sachsen. Der dritte Band von der Volksweisheit von Wales besteht: 1) aus den Sprüchen Catoc oder Catwy des Weisen aus dem 6. Jh.; 2) aus den Lehren des Geraint Vardd-Glâs aus dem zehnten; 3) aus Regeln der Dichtkunst; 4) aus Sprichwörtern; 5) aus den Gesetzen des Dyvnwal Moelmud, 400 v. Chr.; 6) aus jenen des Hywel Dda 940 n. Chr.; 7) aus Musiklehre und 8) alten Wälschen Musikstücken. — Die Walisischen Barden hatten 24 Versmaasse, den vollkommenen Reim und den Stabreim oder die Alliteration. Eigenthümlich war ihnen die Behandlung jedes Stoffs nach Triaden, d. h. nach einer dreifachen Theilung. — Eine andere Art Walischer Ueberlieferung sind die Mabinogion (Sing. Mabinogi), Kindermährchen, Kinderergötzungen, Erzählungen für den Unterricht der Jugend in der Mythologie der Barden. — Durch jene Sammlung haben wir also die unmittelbare Quelle selbst erhalten, welche Galfred benutzte. S. Mone Geschichte des Heidenthums im nördlichen Europa, 1823. Thl. 2. S. 427 ff.

Britanniae war nur der äussere Anhaltpunct in derselben Art, wie wir in dem Fränkischen Sagenkreise die Lateinische Chronik des Turpinus kennen gelernt haben. In diesem Aggregat wunderbarer Geschichten der Vorzeit erblicken wir nun schon die Keime von Uter, seinem Sohn Artus, von den herrlichen Pfingstfesten zu Glamorgant, von dem Zauberer Merlin, von dem Verräther Mordred, im Kampf mit welchem Artus getödtet wurde, und namentlich auch von vielen historischen Stücken der altenglischen Bühne, z. B. Lokrin, Ferrex und Porrex, König Lear u. a. Als die Normannischen Fürsten in Englands ruhigem Besitz waren, entwickelten sich die einzelnen Romane von Artus und seinen Helden und gingen, wie die vom Karolingischen und Normannischen Kreise, erst später aus der metrischen Form in die prosaische des Volksromanes über. Die erste poetische Bearbeitung des Galfredschen Werkes war der Brut des Meisters Wistace (Eustache) um 1155, der seinem Vorbild in allen Wendungen folgte und die Begebenheiten in einem leichten, raschen, beweglichen Versmaass naiv, eilig und wie im Fluge erzählte.

Das andere Princip, was mit diesem ursprünglich nationalen Element in Verbindung trat, war das Christenthum. Das höchste Mysterium des Christlichen Cultus, das Sacrament des Abendmahles, wurde auf eine mystische Weise der heiteren im Genuss des Waffenruhmes und der Liebe sich befriedigenden Geselligkeit am Hofe des Königs Artus entgegengesetzt. Nach einer alten Tradition war bei der Einsetzung des Abendmahles ein Demantgefäss gebraucht worden und in dem nämlichen fing der bekannte Jo-

seph von Arimathia das Blut auf, welches durch den Lanzenstich des Longinus der Seite Christi entströmte. Daher wurde die Schüssel selbst mit Rücksicht auf die königliche Würde Christi Sanguis regalis, Sang real, Sang royal, Sainct Graal, San Gréal genannt. Der ursprüngliche Hüter dieses Kleinodes war Joseph selbst und ein altes von der Kirche als apokryphisch ausgestossenes Evangelium des Nikodemus erzählt bereits die wunderbare Rettung, welche Joseph durch jene Reliquie im Gefängniss erfuhr. Er sollte hierauf mit Maria Magdalena von seiner Heimath nach Frankreich und von hier nach Spanien und England zur Ausbreitung des Christenthums sich begeben haben. Dies war ein so allgemeiner Glaube der Kirche, dass Englische Gesandte bei mehren Concilien, dem Pisaner, Costnitzer, Baseler, sich darauf beriefen und den Franzosen gegenüber behaupteten, dass Joseph früher in England gepredigt habe, als ihr heiliger Dionysius nach Frankreich gekommen sei. Vom heiligen Gral, so wie von manchen berühmten Helden des Bretonischen Kreises, Tristan, Lancelot u. a., erwähnt nun Galfreds Sammlung noch nichts, was aber nicht zu dem Schluss berechtigen kann, als wenn zur Zeit, wo er schrieb, $11\frac{28}{38}$, diese Momente noch nicht in der Volkssage vorhanden gewesen wären.

Das Germanische Princip dieses Cyklus liegt in der Sitte. Der Dienst der Frauen, die Treue gegen den König, die Entfaltung des ritterlichen Sinnes in Kampfspielen, kühnen Abenteuern und glänzenden Festlichkeiten, alle diese Züge treten hier stärker als in anderen Epen des Mittelalters hervor. Aber durch

die Mischung so verschiedener Elemente, durch die Verpflanzung localer Sagen, durch die ideale Tendenz des Christlichen Mythus, durch den Gegensatz altceltischen Glaubens und wahrscheinlich manichäischer Dogmen aus dem nördlichen Spanien und dem südlichen Frankreich, ist eine so weitschichtige Bodenlosigkeit der Dichtungen entstanden, dass nur das Band des phantastisch blühenden Lebens als das ihnen allen Gemeinsame angesehen werden kann. Die Doppelrichtung des Epischen nach Innen und Aussen ist hier zwar auch gegeben, allein nicht mit solcher Bestimmtheit, wie im Fränkischen Epos. Artus nämlich mit seinen Verwandten und mit den ihm dienenden Rittern bildet die heimathliche Seite der Sage; seine Gemalin Ginevra, sein Neffe Gawain, der Seneschal Kay, die Helden Tristan, Lancelot, Erek, Iwain, der Zauberer Merlin, ruhen auf diesem Boden. Der Gral mit seinen Hütern, mit seiner Wanderung von Palästina nach Spanien und von hier zurück nach dem fernsten Orient, nach Indien, bildet die andere in die Weite der ganzen Welt ausstrebende Seite; Titurel, Perceval und Lohengrin sind die Heroen dieser Richtung. Das, was diese beiden Extreme mit einander verknüpft, ist der Auszug von den Rittern des Artus, um den Gral, von dem sie Kunde empfangen haben, aufzusuchen. Nicht eine wesentliche innere Einheit, sondern mehr der Reiz des Wunderbaren überhaupt, stellte also die Tafelrunde und die Massenie des Grales zusammen und der Gral wurde von späteren Dichtern oft ohne alle Ahnung seiner Bedeutung mit den Schicksalen der Ritter verwebt.

In der ersten Richtung des Bretonischen Epos machte die Geschichte des **Artus** den äusseren Rahmen aus, in welchen die Erzählungen von den Thaten seiner Helden eingefasst wurden. Der Zauberer **Merlin**, ein Mittelding zwischen Engel und Teufel, dessen Vater ein Dämou, dessen Mutter aber rein und unbefleckt sich erhalten, sollte eigentlich nach der Absicht der Hölle das Werk der Erlösung vernichten, widmete aber seine Weisheit dem jungen Artus, der von armen Leuten, ohne seine Eltern zu kennen, auferzogen wurde. Durch seine Mitwirkung ward er als König von Britannien anerkannt und führte viele glückliche Kriege, bis er mit seinen Rittern in der furchtbaren Schlacht gegen Mordred umkam. Auf Rath und Antrieb Merlins hatte des Artus Vater, Uter, zu Carduel (Carlisle) die **Tafelrunde** gestiftet, um die würdigsten Ritter der Welt um sich zu versammeln. Hohe Geburt, Stärke, Thätigkeit, Einsicht, Tapferkeit, Treue gegen den Fürsten, waren unerlassliche Bedingungen zur Aufnahme. Ein Eid verpflichtete sie zu gegenseitigem Beistand; die gewagtesten Abenteuer mussten sie, wenn es Noth that, allein bestehen, als Mönche und Einsiedler leben können und wollen, aber auch bei dem ersten Ruf zu den Waffen sich stellen. Vollendet war diese Tafelrunde erst, wenn der geboren war, der alle Wunder des Grals erfüllte; für diesen erwarteten Helden blieb immer ein Platz leer; ein vornehmer Ritter wagte es einst, ihn bei einem Hoflager unberufen einzunehmen: sogleich öffnete sich unter ihm die Erde und verschlang ihn. Der Roman von Merlin hat nun ausser dem Verhältniss desselben zu Artus vorzüglich seine

Liebe zur jungen Viviane zum Inhalt, die er selbst in der Magie unterrichtete und die ihn endlich, um ihn nie zu verlieren, im Walde von Broceliande bei Quintin in der Niederbretagne durch unauflöslichen Zauber in eine Höhle verschloss. Auch des Artus Schwester, Morgain oder Morgane, die Geliebte des Ritters Guiomar, war seine Schülerin.

Dem Artus nebengesellt ist seine schöne Ginevra, deren Liebe zu dem Ritter Lancelot die Veranlassung zu dem Romane gegeben hat, der unter allen aus dem Bretonischen Sagenkreise am meisten populär gewesen zu sein scheint. Gautier Map dichtete zuerst im Französischen den Roman von Lancelot du Lac; hierauf unter dem Titel Histoire du Chevalier à la Charette Chrestien de Troyes um 1190, nach dessen Tode das Werk von Geoffroy de Ligny fortgesetzt wurde; seine Verbreitung als prosaischer Roman war sehr gross und seine ursprüngliche Anlage nicht auf lockende Schilderung wollüstiger Scenen, weshalb Dante und Petrarca ihn angreifen, vielmehr auf Darstellung der traurigen Folgen einer bis in das Unendliche gesteigerten Liebe gemacht. Lancelot, der Zögling eben jener unbesonnenen Viviane, welche von Merlin die Zauberkünste erlernt hatte, aber sie so verderblich für sich und für ihn anwandte, befindet sich in den besten Jahren der Kraft des männlichen Alters in der Gewalt der tyrannischen Leidenschaft. Der Ehebruch mit der Königin, bald wirklich, bald beabsichtigt, schleppt ihn in der Sünde umher und nach der Sünde ist keine Freude. Aber dieser Ehebruch ist auch dadurch Verbrechen, dass er mit der Frau seines Königs begangen wird

und im Verbrechen ist keine Ruhe, sondern Angst und Sorge. Mehr als einmal fällt er daher dem Wahnsinn als Beute anheim und erhält einen Erben nur durch den plumpen Betrug der Tochter des Königs Perles, die sich für Ginevra ihm zu verkaufen weiss. Nach dem Tod ihres Gatten zieht sich die bereuende Königin in ein Kloster zurück und Lancelot wird zur Busse seiner Missethaten Einsiedler. Uebrigens findet sich in diesem Roman alles Erhabene und Zarte, was die zum Höchsten gesteigerte persönliche Liebe haben kann. Allein gerade durch diese Grossartigkeit der Gesinnung konnte der Roman dem Haufen gefährlich werden; die wenigsten verstanden den Plan des Ganzen und die meisten hielten sich an die hinreissenden Gemälde vom Süssen der persönlichen Liebe; auch hoben spätere Bearbeiter, der Neigung der Menge zu schmeicheln, das Angenehme mehr als das aus ihm entspringende bittere Elend hervor, aus welchem Umstand jene angeführten verdammenden Urtheile erklärbar sind.

Dem Roman von Lancelot steht der von Tristan parallel; auch an Berühmtheit und weiter Verbreitung steht er ihm nicht nach, ja vielleicht übertrifft er ihn darin. Ursprünglich aus altbretonischen Sagen entstammend, ward er von Luces, Herr des Schlosses von Gast bei Salisbury, theils in Prosa, theils in Reimen bearbeitet, und Chrestien von Troyes behandelte ihn gleich darauf ganz poetisch. Der Inhalt ist die verbrecherische Liebe des Tristan zur Isalde (Ysot, Isold), der Gattin seines Oheim Marke von Cornwallis. Aber diese Liebe ist durch einen Zaubertrank bewirkt, den die Liebenden zufällig genossen,

und insofern wenigstens entschuldigt. Beide vermögen nicht, wie Lancelot und Ginevra, über ihre Leidenschaft sich zu erheben und sterben in der Gewalt ihrer Fesseln. Selbst ihr Tod wird durch die Leidenschaft herbeigeführt. Aber die Entwicklung dieses unselig-seligen Verhältnisses ist mit dem höchsten Reiz der Poesie ausgestattet und die einschmeichelnde Schilderung der süssesten Liebe mit den Flecken und sittlichen Gefahren derselben auf tiefsinnige Weise contrastirt. — Ein Roman, der vielleicht erst aus der Kenntniss des Lancelot und Tristan hervorging, ist der von Meliadus von Leonnoys durch Rusticien de Pise. Meliadus heirathete die Schwester des Königs Marke, Elisabeth, die ihm den Tristan gebar; das Verhältniss des Helden zur Königin von Schottland scheint eine Nachahmung von dem des Lancelot zur Gemalin des Artus; Kämpfe füllen einen grossen Theil des Romanes. — Eine sehr späte, entschieden künstliche Nachbildung dieser früheren Werke ist der Roman von Ysaie le Triste, dem Sohne Tristans. Tristan und Lancelot erscheinen dem Verfasser als hochliegende Ideale des Heldencharakters; die Feen sind nicht mehr zauberreiche Naturwesen, sondern personificirte allegorische Tugenden, wie la fée vigoureuse, la fée courageuse, sincère u. s. w. Vom Gral ist gar nicht die Rede; das Christenthum wird wohl als ein des Kampfes würdiger Gegenstand angesehen, aber nur durch Ermordung vieler tausend Saracenen oder deren Taufe verherrlicht. Mangel an Zartheit in der Denkungsart der Personen ist charakteristisch.

Ebenfalls ganz den inneren Bezügen des Arturischen Cyklus angehörig, aber von grossem Interesse der Handlung und von ihrem ersten Dichter Chrestien de Troyes vortrefflich ausgeführt, sind die Romane von Erek und Enide und von Iwain, dem Ritter mit dem Löwen. — Eine Menge kleiner Epen sind nur als isolirte Scenen aus dem grossen Umfang der bisher genannten Romane anzusehen, wie die anderswo öfter eingeflochtenen oder erwähnten Geschichten von Gyron le Courtois, von dem Chevalier à l'épée, von dem Maulthier ohne Zaum, von dem Mantel, der durch seine Verkürzung die Untreue der Damen verräth, von den Brüdern Gauwain, Agravain u. s. f. — Namentlich sind die Romane von Cleriadus, von Giglan und von dem kleinen Artus, der ein Nachkomme Tristans sein soll, rein fingirte Erzählungen, die nicht einmal episodisch aus grösseren Kreisen ausgesondert, vielmehr nur durch die dürre Versicherung des Dichters von einem genealogischen Zusammenhang an sie angeschlossen sind; Liebe, Ueberwindung der Hindernisse, glückliche Vermählung der Liebenden, weitläufige Schilderungen von Festen und Turnieren, machen den Inhalt aus ohne alle sagenhafte Begründung. — Als ein Versuch, die Schicksale und Thaten des Artus, wie der Ritter der Tafelrunde von der Geburt bis zum Tode darzustellen, muss das grosse prosaische Werk genannt werden: Le Roman du Roi Artus et des Compagnons de la Table Ronde; besonders ist ausführlich die Schlacht geschildert, in welcher der König mit seinen Helden den Untergang findet.

Die andere Richtung des Bretonischen Sagenkreises bewegt sich um den Gral und hat an demsel-

ben ein durchaus ideales Princip, wenn es auch in der concreten Form der heiligen Schüssel erscheint, denn Gott hat an dieselbe für diejenigen, welche sie schützen, die grössten himmlischen Segnungen geknüpft, weshalb die Ritter des Artus, welche die höchste Stufe der Würdigkeit erklimmen wollen, diese Verbindung suchen und in die Massenie d. i. dienende Verbrüderung des Grales aufgenommen zu werden trachten. Allein nur in den Romanen vom Gral selbst, von Perceval und von Lohengrin tritt die mysteriöse Heiligkeit des Gralcultus in voller Bedeutung hervor; in den übrigen ist sie mehr ein wohlgemeinter Schmuck, während die wahrhaften Interessen der Handlung ganz in der Particularität der Charaktere, Neigungen und Leidenschaften basirt sind. Der Stamm der ersteren Dichtung ist Orientalisch und empfing seine weitere Ausbildung in Spanien; der Stamm der Sage von Perceval ist Gallisch und in Anjou zu Hause; der von Lohengrin Belgisch. Natürlich sind diese Elemente vielfach unter einander gemischt. Jener schon genannte Luces de Gast war der erste, der den vollständigen Roman vom heiligen Gral im Französischen bearbeitete; ihm folgte Chrestien de Troyes; sodann die einander verwandten Robert und Helis von Borron. Der aus diesen Formationen hervorgehende Volksroman erklärt zu Anfang, der Verfasser sei ein Priester, der 717 durch göttliche Eingebung das Werk zu schreiben veranlasst worden. Er beginnt mit den Nachrichten vom Begräbniss des Heilandes und dem, was Joseph von Arimathia dabei geleistet, nach dem Evangelium des Nikodemus. Zwei und vierzig Jahre sitzt Joseph in einem dunkeln Ker-

ker, wo er auf Befehl des Kaiphas verhungern soll. Ihn nährt und stärkt geistlich und leiblich allein der Gral, bis er in der Eroberung Jerusalems durch Titus befreiet und mit apostolischem Auftrag zu den Heiden gesendet wird, wobei ihm täglich das Heiligthum ein Mal zu enthüllen erlaubt ist; auch sein Sohn, der Bischof Joseph, durfte es berühren, kein anderer; in der Folge bekam er jedoch noch einen Sohn Galaad, der zur Fortpflanzung seines Geschlechtes bestimmt war. Joseph der Bischof errichtete eine Tafel des Gral mit einem leeren Platz, welcher einem gleichnamigen Nachkommen des Galaad aufbewahrt blieb. Dieser zweite Galaad war der Sohn Lancelots. Auch Artus hatte eine runde Tafel errichtet, aber ihr fehlte der Gral, in dessen Besitz zu seiner Zeit Anfortas war, der König Pécheur mit dem Doppelsinn des Sünders und Fischers, weil er in seinem durch einen Fehltritt zugezogenen Leiden sich die Zeit mit Angeln vertrieb. Lancelot, Galaad, insbesondere aber der edle G a w a i n ringen nach dem erhabenen Kleinod, allein nur Perceval erlangt es. Die Geschichte Percevals ist die Krone dieser Sphäre. Das metrische, ausgezeichnete Gedicht wurde von Chrestien de Troyes angefangen, von Gautier de Donet und sodann von Manessier zu Anfang des dreiz. Jh. beendet. Wir unterscheiden in diesem tiefsten aller Ritterromane zwei grosse Massen, die Thaten und Begebenheiten des Perceval und die des Gawain. Der vortreffliche Gawain erreicht durch Tugenden und vollendete Ritterbildung die höchste Stufe der Vollkommenheit, welche dem auf Thätigkeit gerichteten Sinne zu erreichen möglich ist. Des Lebens Last und

Schmerz gewinnt er dabei im höchsten Maass zur reichen Erfahrung; dem Gral kommt er nahe und doch bleibt er ihm fern. Im Perceval dagegen sucht der Dichter das Ideal eines von Oben erwählten und gerüsteten Helden und Begeisterten darzustellen. Die allmälige Entwicklung und Steigerung der Tugenden und Kräfte Percevals verdient die höchste Bewunderung: Kind, Knabe, Jüngling, Mann, bewegt sich Perceval in den verschiedensten Verhältnissen; überall beginnt er mit bewusstlosem Trieb und Ueben des Rechten, Guten und Schönen und muss sich hindurch arbeiten bis zum klaren Bewusstsein desselben in der Sphäre, worin er eben ist. Nie aber wird ihm darin Ruhe gegönnt, sondern sobald er etwas erreicht, muss er auch weiter in ein anderes Gebiet. Als er den erforderlichen Grad der Vollendung erreicht hat, wird er der fortwährenden Anschauung des Grales gewürdigt. Der alte König Pécheur fühlt sich von seinen Wunden genesen und geht bald heim zur Ruhe. Jetzt wird Perceval Erbe der blutigen Lanze und des Grales; Artus und seine Ritter sind eine Zeitlang Augenzeugen aller Wunder und Gnadenerweisungen des endlich errungenen Kleinodes, worauf sie sich nach Carduel zurückbegeben, Perceval aber sein an Thaten und Prüfungen überreiches Leben in einer Einsiedelei beschliesst, einzig mit dem Cultus des Grales beschäftigt. — Die Geschichte Lohengrins (Garin-le-Loherain, le Lorrain) soll zuerst von Hugo Metellus, regulärem Canonicus zu St. Leon von Toul, um 1150, dann von Jehan de Flagy bearbeitet sein. Die Geschichte von den Kriegen Karl Martells und Pipins gegen die Saracenen und andere ungläubige Völker

macht den grössten Theil des äusseren Stoffes aus; aber das Innere der Sage drehet sich darum, dass Lohengrin von der Hüterschaft des Grales entlassen wird, um einer unrechtlich bedrängten Herzogin von Brabant beizustehen; ein Schwan zieht das Schiff, mit welchem er landet und wieder scheidet; hiervon heisst er auch der Schwanenritter. — Wie das Gedicht vom Chevalier au cygne, was unter anderem die Eroberung Jerusalems durch Gottfried von Bouillon weitläufig schildert, hiermit eigentlich zusammenhängt, wissen wir nicht zu sagen. Als Anfänger dieses Romans wird Renax, als Vollender Gandor von Douay genannt, der auch noch andere Romane verfasste.

Als ein Versuch, auf cyklische Weise, wie wir es bereits bei dem Fränkischen Epos gesehen haben, alle Elemente der eben in lockeren Umrissen vorgeführten Welt zusammenzuschliessen, muss der Roman Perceforest angesehen werden, der auch den Namen: Les anciennes Croniques d'Angleterre führt und aus welchem auch eine Episode: Histoire du Chevalier aux armes dorées et de la pucelle coeur d'acier als ein besonderer Roman in Umlauf gekommen ist. Diese so berühmte Dichtung schildert den Sieg der Cultur über die natürliche Wildheit des Menschen und den Sieg des wahren Glaubens über das Heidenthum. Der Plan ist grossartig angelegt; manche einzelne Anlagen sind aus den bisher genannten Romanen entlehnt, aber durch das Streben, den bestimmten Gedanken der physischen und religiösen Civilisation allseitig durchzuführen, ist alles Historische und Sagenhafte verschwemmt und nur das Allegorische als das Lebendige übrig geblieben. Die Neigung des unbekannten

Verfassers zur Belehrung gibt sich besonders in der weitläufigen und sehr sorgfältigen Entwicklung aller ritterlichen Institutionen kund, weshalb der Perceforest von Kennern dieses Fachs vorzüglich geschätzt und benutzt wird. Uebrigens bemühet sich den Dichter, seine Fabel aus der alten Griechischen Zeit in die Christliche hinüberzuführen und mit ihrem Ende an die Helden des Grales und der Tafelrunde anzuknüpfen. *)

*) Dies wäre in der Kürze das Wesentliche, was wir von diesem Kreise aufzustellen wüssten; wir sind darin, mit Hinzuziehung Roqueforts und der betreffenden Deutschen Gedichte, besonders Schmidt a. a. O. Bd. XXIX gefolgt, weil sich derselbe am meisten auf eine Charakteristik der Romane eingelassen und die falschen Angaben in Tressans Bibliothek und in den Mélanges tirés d'une grande bibliothèque vermieden hat. Roquefort gibt ohne alle innere Ordnung fast nur Namen, so schätzbar übrigens seine Notizen wegen Nachweisung der Handschriften sind; dass weder er noch Schmidt des Titurel erwähnen, der nach den Deutschen Gedichten, die dem Chrestien de Troyes folgten, der vornehmste Hüter des Grales in Spanien war, ist sehr auffallend. Den Unterschied der Gedichtform und der prosaischen Romanform sind wir gar nicht zu beurtheilen im Stande, weil von den metrischen Bearbeitungen nur erst Fragmente gedruckt sind. Zur besseren Uebersicht glauben wir durch unsere Eintheilung wenigstens etwas beigetragen zu haben. Die tiefere Begründung der dabei vorwaltenden Gesichtspuncte habe ich in meiner Geschichte der Deutschen Poesie im Mittelalter, Halle 1830, Seite 209 — 307 gegeben. — Von der Geschichte des Gral und seiner Hüter hat Büsching aus den Deutschen und Französischen Quellen, so weit sie durch den Druck vorhanden, eine Gesammtdarstellung gegeben in dem Museum für Altdeutsche Literatur Bd. I. 1809. S. 491 — 546. — Ueber die geschichtlichen Elemente der Sage, mit besonderer Beziehung auf die Geschichte des Schwanenritters, hat Görres gehandelt in seiner Einleitung zur Ausgabe des

Neben diesen aus nationalen Sagen hervorgegangenen Epen standen andere, die von ihnen nur die Form, den Stoff aber aus der alten Geschichte entnahmen. Das Interessante dieser Dichtungen beruhet lediglich auf der naiven Weise, mit welcher die Griechen und Römer sammt ihrer Mythologie in die Germanischen Sitten und in den Christlichen Glauben hinübergezogen wurden. Man behielt nur das Factum als solches, Krieg, Entführung, Heirath u. s. f.; die Schilderung dieser Thatsachen wurde dagegen wie in den nationalen Epen behandelt; ein ähnliches Verfahren haben wir in der Orientalischen Poesie bei der Geschichte Alexanders des Grossen kennen gelernt. Zur Zeit Heinrichs II von England beschrieb der anglonormannische Trouvère, Benoit von Sainte-More in der Tourraine nach einer Latein. Uebersetzung vom Dares Phrygius den Trojanischen Krieg. — Der Roman von Alexander wurde 1184 durch Alexander von Paris und durch Lambert li Cort bearbeitet; die Geschichte des Macedonischen Helden ist mit Anspielungen auf die Begebenheiten am Ende der Regierung Ludwig VII und am Anfang der Regierung Philipps durchwebt. — Aehnlich wurden auch die Metamorphosen Ovids von Philipp von Vitry gedichtet. *)

Deutschen Lohengrin, Heidelberg, 1813. — In der Bildung des Bretonischen Sagenkreises scheinen uns von dem frühesten Beginn bis zu seiner Auflösung folgende Momente unverkennbar: 1) die historische Grundlage; 2) die poetische Gestaltung derselben, in welcher sich ein gewisser immer wiederkehrender Mechanismus erzeugt, der endlich 3) zur allegorischen und symbolischen Aufhebung des Mythischen und Historischen führt.

*) Wir bemerken hiezu aus der Table alphabétique von

So merkwürdig nun in vieler Hinsicht diese Versuche zur Aneignung des Alterthums erscheinen müssen, so wichtig besonders das Anziehende des heldenreichen, um eine entführte Schöne gekämpften Trojanischen Krieges und der ritterlich-phantastischen Züge Alexanders der damaligen Welt sein mussten; so dürften doch wohl die Werke der dritten, epischen Richtung, die Contes und Fabliaux, in poetischer Bedeutsamkeit entschieden höher stehen. Man begreift unter jenen Namen eine zahllose Menge meist versificirter Erzählungen von der buntesten Mannigfaltigkeit des Inhaltes und von grosser Verschiedenheit im Umfange: von solchen an, welche sich

Roquefort: Alexander de Bernay mit dem Zunamen de Paris, schrieb: Roman ou la Geste d'Alexandre, dessen verschiedene Abtheilungen sind: 1) le Voeu du Paon, les Accomplissemens, les Mariages; 2) le Restor (retablissement) du Paon, par Brise-Barre; 3) le Testament d'Alexandre, par Pierre de S. Cloot; 4) la Vengeance d'Alexandre par Jehan le Venelais. Dann fährt er fort: Estaçe (oder Vace, Wace, Wistace), Lambert li cors (court), der Geistliche Simon, auch Simon de Bologne und Guy von Cambrai haben an diesem Roman gearbeitet. — Den prosaischen Ritterroman von Alexander hält man für eine Bearbeitung der Geste. — Alexander von Bernay schrieb auch einen Ritterroman Atys und Profilias. — Von Chrestiens de Troyes, dem Hauptdichter des ganzen so eben durchgegangenen Kreises, der 1150 blühete, nennt er als ihm zugehörig: 1) Roman de Perceval le Gallois, der im vierz. Jh. in Prosa überging; 2) Roman du Roy Guillaume d'Angleterre; 3) Roman de Cliget, alias Cliges, Clyget; 5) Roman d'Erée oder Erec und Enide; 5) Roman de Troye. — Ueber Eustace oder Wistace, Verf. des Brut um 1155, sagt er ausdrücklich, dass er nicht mit dem Verfasser des Rou, Gace (Gasse, Vace, Vacce, Vaice, Wace) zu verwechseln sei, der auf der Insel Guernesey geboren, unter Heinrich II von England lebte. S. oben S. 72.

zum grösseren Roman ausspinnen, bis zu anderen, die sich beinahe zum Epigramm zuspitzen. Das Wort Conte ist generisch, blieb jedoch vorzüglich für die grösseren Stücke übrig, weil es für die kleineren noch den besonderen Namen: Fabel, Fabliau gab. Selbst da, wo sie als grössere Romane erscheinen, dürfen diese Erzählungen mit den ächtepischen Gedichten nicht verwechselt werden. Schliessen sich diese zu einem nationalen Sagenkreise ab, so nehmen jene zu dem Einheimischen die Erzeugnisse der entferntesten Zeiten und Völker auf; wenn hier die gesammte Nation in grossen Massen und in ihren angesehensten Häuptern auftritt, so werden dort die Abenteuer eines einzelnen Ritters beschrieben, oder wir treffen die Nation in alle Individualitäten des bürgerlichen und gesellschaftlichen Lebens zersplittert; wenn die heroischen Dichtungen näher oder entfernter unter sich zusammenhängen und ein grosses Ganzes bilden, so wagt es andererseits irgend ein witziger Gedanke für sich als besonderes Gedicht hervorzutreten; wenn in der ruhigen Darstellung des Epos die geistigen Kräfte noch ungetrennt erscheinen, so ist in den Contes und Fabliaux bald das Phantastische, bald das Rührende, bald das Belehrende vorwaltend; besonders aber hat sich der muthwillige Witz in einer Menge kleinerer Stücke ausgezeichnet abgeschieden.

Dieser inneren Verschiedenheit entspricht nun ganz natürlich und auf das Bestimmteste die äussere in der Form und im Vortrag. Die Heldengedichte sind für den Gesang, die Contes und Fabliaux für die Erzählung bestimmt und geeignet. Die herrschende Versart der letzteren ist der vierfüssige jam-

bische Vers mit männlichem oder weiblichem Ausgang und es reimen sich immer Schlag auf Schlag zwei zusammenstehende Zeilen. Mit diesem beständigen Uebergang von einem Reimpaar in das andere verbindet sich auch der bequeme und nachlässige Gang des Vortrags, der sich ganz für das Vorlesen und den gesellschaftlichen Ton der Erzählung passt. Statt dass im Eingang der meisten Heldengedichte ausdrücklich Gesang angekündigt wird, ist daher hier immer nur von conter und dire die Rede.*)

Der Standpunct dieser Erzählungen war im Ganzen genommen der der selbstbewussten Wirklichkeit. Nehmen sie auch Personen, Namen und Verhältnisse aus anderen Zeiten und von anderen Völkern, so geht doch die Erfülluug dieser Form lediglich von der Anschauung des eigenen Lebens aus. Man kann in der unendlichen Masse derselben eine Gruppe von geistlichen, ritterlichen und bürgerlichen unterscheiden. Die erstere hängt mit dem kirchlichen Epos, mit der Legende zusammen; die zweite mit dem romantischen Sinn der Ritterwelt; die dritte zeigt uns den Kaufmannn, den Handwerker, Bürger und Bauer in ihren Beziehungen zum geistlichen und adligen Stande, die in den grossen Ritterromanen gar nicht erscheinen. Dies ist jedoch nur die äussere Grundlage. In der inneren Structur haben sie alle die Doppelrichtung gemein, dem Tragischen oder dem Komischen anzugehören: aber für diese Theilung ist das Hauptprincip auf der einen Seite die ächte Liebe, auf der anderen der gemeine Ehebruch. Es ist her-

*) S. Uhland a. a. O. S. 87 u. 88.

gebracht, die Entstehung dieser Contes einzig aus der Bekanntschaft der Europäer mit den Morgenländern abzuleiten; allein das Fehlen Orientalischer Sitten und Charaktere hätte schon auf eine andere Ansicht führen sollen; noch mehr die Stätigkeit der genannten beiden Elemente, denn der Ehebruch war im Mittelalter durch den Cölibat gleichsam provocirt. — Die Erzählungen, die auf den Klerus und den Glauben überhaupt sich bezogen, die contes dévots, führen auch den besonderen Namen miracles, weil der wunderthätige Beistand des Himmels ein immerwiederkehrender Hebel in der Lösung der Katastrophe ist.

Eine Hauptquelle dieser Erzählungen waren Lateinische Werke, die allerdings mit dem Morgenlande, aber erst durch die Vermittelung des Griechischen, zusammenhängen, worüber wir Th. I. S. 72 bei der Indischen Sammlung Panchatantra bereits eine Andeutung gegeben, auch die von dem Hitopadesas entstammende Griechische Bearbeitung des Simeon Sethi S. 290 angeführt haben. Ein gewisser Michael Andreopulus behandelte den nämlichen Stoff unter dem Titel: Mustererzählungen des sogenannten Syntipas, wozu ihm vielleicht die Hebräische Corruption von Bidpai: Sindbad, Veranlassung gab. Persien ist der Schauplatz, Kuru oder Cyrus der König. Er hat sieben Frauen; eine derselben fasst eine sträfliche Neigung zu seinem ältesten Sohn, dem Thronfolger, einem wohlgebildeten, tugendhaften, ernsthaften Jüngling, der von sieben gelehrten und weisen Männern entfernt vom Hofe erzogen worden. Sie wird mit ihren Zumuthungen abgewiesen und die tiefgekränkte Weiblichkeit brütet Rache. Schwer sind ihre Ver-

leumdungen bei dem Vater und drohen dem Sohne den Tod; aber die eindringlichen Vorträge der sieben Weisen retten ihn. — Eine Nachbildung des Syntipas verfasste zu Anfang des dreizehnten Jahrh. ein Griechischer Geistlicher Moises und gab ihr den Namen Dolopathos, weil der Prinz von den Ränken seiner Stiefmutter so viel zu leiden hat. Ein Mönch im Kloster Haute-Selve in Lothringen, Johannes, übersetzte sie in das Lateinische. — In Altfranzösische Verse übersetzte sie der Geistliche Hebert oder Herbert, zum Gebrauch für den Thronfolger Ludwigs IX. In dieser, wie in der Italienischen Bearbeitung, führt der Prinz den Namen Erastus nnd der Vater heisst bald Pontianus, bald Diocletianus als Römischer Kaiser. — Späterhin wurden diese Erzählungen in die Gesta Romanorum sc. Imperatorum aufgenommen. Ob der Prior im Kloster St. Eloi zu Paris, Bercheur (Petrus Berchorius) aus Poitou, um 1340 dies Buch verfasst habe, ist noch zweifelhaft. Lange moralische Bemerkungen, zum Gebrauch für Prediger sind darin als das einzig Neue zu den Novellen hinzugetreten. — Die letzte Benennung, unter welcher diese Geschichten, immer in der Einfassung von dem Schicksal des verleumdeten Jünglings, in Umlauf kamen, ist die von den „sieben weisen Meistern, auch wohl mit dem Zusatz „von Rom."

Eine andere nicht minder bedeutende Sammlung ist die Disciplina clericalis von einem Juden Moses aus Huesca (Osca) in Spanien, im zwölften Jh. in der Taufe genannt Petrus, mit dem Zunamen Alfonsus von seinem Taufzeugen, dem Könige von Aragon, dieses Namens des Ersten, dessen Arzt er war.

Petrus sagt ausdrücklich, dass er dies Buch aus Arabischen Quellen geschöpft habe; für die Form mögen ihm das Buch Jesus Sirach und die Sprüche Salomonis besonders vorgeschwebt haben; auch sind ganze Verse daraus aufgenommen. Ein Vater will seinen herangewachsenen Sohn in die Welt und Freiheit entlassen. Noch ein Mal, zum letzten Male, ertheilt er ihm Ermahnungen, Rathschläge, Lebensregeln und um sie so eindringlich, lebendig und dauernd als möglich zu machen, mischt er Geschichten und Schwänke hinein, die dem Zweck der Belehrung dienen und von dem einfachen Rahmen locker zusammengehalten werden. Eine innere Verbindung ist unter den 39 Abschnitten des Buches nicht zu finden, sondern die verschiedenen Materien stehen planlos neben einander. — Eine altfranzösische gereimte Nachbildung desselben von einem unbekannten Verfasser ist das Castoiement du père au fils im dreizehnten Jahrh., und hiervon abermals eine Nachahmung das Chastiment de Dames für das weibliche Geschlecht, Theil eines grösseren moralischen Gedichtes: Beaudous, von Robert von Blois aus der Mitte des dreizehnten Jahrh. *)

*) Ueber die literarische Geschichte der Sieben Weisen Meister und deren Inhalt ist vorzüglich Görres in den teutschen Volksbüchern S. 154 — 173 nachzusehen. — Die Disciplina clericalis ist zum ersten Mal mit Einleit. und Anmerk. herausg. von F. W. V. Schmidt. Berlin 1827, 4. In den Anmerk. hat Schmidt die Geschichte einer jeden Erzählung durch alle Sprachen und Gestalten hindurch mit dem meisterhaften Talent und der grossen Belesenheit verfolgt, die er für das Gebiet einer solchen comparativen Forschung besass. — Das Castoiement ist zuerst herausg. von Barbazan, Paris, 1760, 8. Zum zweitenmal in Méons Ausg. von Barbazans Fables et Contes, Paris, 1808, Bd II. Erste Hälfte.

Diese beiden Sammlungen, die an sich nur ein Aggregat sind, vereinzelten ihren Stoff in den Contes und empfingen durch sie Schmuck und Eleganz der Darstellung. Manche dieser Geschichten haben sich in den mannigfaltigsten Metamorphosen bis auf unsere Zeit erhalten; Rabelais, Lafontaine, Moliere, die Königin von Navarra, Boccaccio, Operndichter, Balladendichter, unser Bürger, v. Platen-Hallermünde u. s. w. haben daraus geschöpft. In der Behandlung der Erzählungen von Geistlichen muss man den ernsten und den schalkhaft-satirischen Ton unterscheiden. Das Leben der Väter, Einsiedler, Nonnen u. s. w. wurde Lateinisch von Hugo Farsi, einem Mönch von Sainct-Jean-des Vignes de Soissons, von Guibert von Nogent, von den Mönchen Herman und Catimpré u. A. verfasst. Aus diesen Quellen entlehnte Gautier de Coinsi, geb. 1177 zu Amiens und gest. als Prior zu St. Médardus in Soissons 1236 den Stoff zu seinen Contes dévots, die vorzüglich die Jungfrau Maria verherrlichten. Die ironische Auffassung des Klerus wandte sich besonders gegen ihre Habsucht und Wollust. Es finden sich aber auch komische Darstellungen von allgemeinen positiven Vorstellungen des Glaubens, wie das Vaterunser eines Wucherers, der Ball, den Christus, die Apostel, Heiligen und Engel im Himmel feiern, die Geschichte vom Bauer, der durch den Weg Rechtens in das Paradies gelangte u. s. w. — Unter den grösseren romantischen Erzählungen zeichnen sich aus: der Roman von Flore Florie und seiner Geliebten Lyriope durch Robert von Blois, der vielleicht auch das schöne Lais vom Narciss verfasste; ferner der Roman von Gerard

de Nevers oder de la Violette durch Gibers de Monstreuil um 1230, der im vierzehnten Jh. in Prosa umgegosssen wurde; die Geschichten des Parthenopex von Blois von einem unbekannten Verfasser; dieser Roman, der im dreizehnten Jh. erschien und auf der sehr gut durchgeführten Verwicklung beruhte, in welche die Ehe eines Sterblichen mit einem übermächtigen Wesen, wie die Fee Mélior, ihn verstrickt, erwarb sich die grösste Liebe und ist im Lauf der Zeiten in das Catalonische, Deutsche, Dänische, ja noch 1810 durch Stewart Rose in das Englische übergegangen; eine der lieblichsten und bekanntesten Erzählungen ist die von Aucassin und Nicolette, eine von Schmerz und Heiterkeit wunderbar durchdrungene Provençalische Liebesgeschichte, die späterhin als Oper viel Glück gemacht hat. Die alte dem zwölften Jh. angehörige Bearbeitung hat das Eigenthümliche, dass Vers und Prosa in ihr gemischt sind, was sonst bei keinem Fabliau der Fall ist. Die Prosa, welche declamirt wurde, enthält die Entwicklung der Handlung, die Verse, die gesungen wurden, durchschneiden sie als Arien, um die Empfindung auszusprechen. Solche grössere Fabliaux sind auch die Geschichte des Castellan Coucy, das Schicksal von Lanval, von Griseldis u. s. f. Der Gattungsname für kurze, romanzenartige Darstellungen von Liebesgeschichten in regelmässigen zum Gesang bestimmten Strophen war Lais oder Lay. Ueber den Ursprung des Namens dieser vielgepflegten Dichtungsart sind wir nicht im Klaren. Eine Dichterin des dreizehnten Jh. Marie de France that sich in ihr besonders hervor. — Wie nun den ernstgemeinten kleinen Legen-

den und Miraclen die Persiflage des Klerus und die muthwillige Travestirung mancher Vorstellungen des Glaubens gegenübersteht, so machen gegen diese ernst gehaltenen, zur Breite kleiner Romane ausgesponnenen Liebesgeschichten die unzähligen Contes den Gegensatz, in denen es nur um Laune, Witz und momentane Belustigung zu thun ist. Sie sind äusserst mannigfaltig. Kleine Intriguen der Weiber gegen die Männer, der Männer gegen die Weiber, kleine Charaktergemälde, listige Diebereien, Anekdoten überhaupt bilden den Inhalt. Unter den vielen Dichtern, welche sich mit der Bearbeitung derselben beschäftigten, war Rutebeuf durch Erfindung und Styl der ausgezeichnetste; er lebte unter Ludwig dem Heiligen und Philipp dem Kühnen; wegen einer Satire auf die vorgebliche evangelische Armuth der Mönche wurde er verbannt und st. in einem sehr hohen Alter 1310. Mit ihm wetteiferte Beaudoin de Condé. *)

In diesen Gestaltungen des Epos von den grossen kirchlichen, nationalen und ausheimischen Ueberlieferungen an bis zu den kleinen, an die unmittelbare Gegenwart sich anschmiegenden Geschichtchen hin entwickelte sich die glänzendste Seite der Nordfranzösischen Poesie. In der Lyrik war sie weniger bedeutend. Die Gattungen, welche in ihr gepflegt wurden, sind folgende: 1) Chansons de geste, Kriegslieder, wohin der verlorene Rolandsgesang von dem

*) Das Verzeichniss der einzelnen Contes oder Dits dieser Dichter s. in der Table alphabétique von Roquefort. An einer richtigen Auffassung und Geschichte der Fabliaux fehlt es noch immer; die reichen Sammlungen von Le Grand d'Aussy, Barbazan und Méon sind nur erst der Stoff dazu.

Trouvère Taillefer gehört (S. oben S. 53.); 2) Chansons badines. Hierunter verstand man die erotischen Lieder. Abälard soll so glücklich in ihrer Composition gewessen sein, dass seine Lieder allenthalben gesungen wurden. Der berühmteste Dichter dieser Gattung war aber Thibaut, Graf von Champagne und Brie, König von Navarra, geb. 1201 und gest. $12\frac{53}{54}$. Ausser ihm zeichneten sich der Herzog von Brabant, Pierre Mauclerc, Herzog der Bretagne, Robert de Marberoles u. A. darin aus; bei Tafel wurden nicht Trinklieder, sondern ebenfalls Liebeslieder gesungen, wie das vom Castellan von Coucy; 3) Das Sirvente oder Sirventois kam unter Wilhelm dem Rothen auf, entsprang, wie es scheint, in der Picardie, und verbreitete sich schnell über ganz Frankreich. Es war das satirische Lied, was gegen die Fürsten, Edelleute, Geistlichen u. s. f. sich richtete und die öffentliche Stimmung zu vertreten suchte; 4) die Rotruenges waren Gesänge mit einem Ritornell und empfingen ihren Namen von der Rote, einem Saiteninstrument, womit man ihren Vortrag begleitete; 5) Die Pastourelles waren sehr liebliche Lieder, voll natürlicher Anmuth in einem gewandten Dialog gehalten. Ihr immer wiederkehrender Inhalt ist folgender: im reizenden Frühling geht ein Ritter spazieren und begegnet einer jungen, niedlichen Schäferin, welche ihre Schaafe hütet oder vor ihrer Heerde Blumen pflückt; er macht ihr einen zärtlichen Antrag, bietet ihr Geschenke, sucht sie zu entführen. Zuweilen ruft die Schöne zu ihrer Hülfe Schäfer herbei, welche dann den Verwegenen zur Flucht zwingen, aber die meisten Male willigt sie ein, worauf

denn das Glück der Liebenden ausführlich geschildert wird. — Die Jeux-partis lassen sich nicht wohl als lyrische Dichtung betrachten. Sie sind zu reflectirter Natur, indem sie, wie die Provençalischen Tenzonen, irgend eine verwickelte Liebesfrage durch Raisonnement zur Entscheidung zu bringen suchen. Diese hin und her gehende Grübelei erstickt das Poetische der Lyrik und das Verstandesinteresse allein macht sich geltend. *)

*) Ueber die Franz. Lyrik s. Roquefort de l'état etc. S. 200 — 227. Die Chansons de table habe ich als besondere Kategorie weggelassen, weil sie nicht eigentliche Tischgesänge waren; das Lay aber habe ich den Contes zugefügt, weil es offenbar epischer Natur ist, denn dass es gesungen wurde, ist doch nur eine formelle Einheit mit dem Lyrischen, keine reelle der Behandlung und Anlage. Der so gründlich unterrichtete Fr. Diez hat in dem ersten Heft seiner Beiträge zur Kenntniss der romantischen Poesie, Berlin 1825, 8, die Untersuchung über die Minnehöfe, cours d'amour, geführt und gezeigt, wie übertrieben die Ansicht ist, welche nur Minnegerichte in solchen Vereinen erblickt hat. In Bezug auf Nordfrankreich äussert er S. 56: „Um die Mitte des dreiz. und besonders im vierzehnten Jh. erhoben sich in den nördlichen Provinzen Frankreichs, vorzüglich in den wohlhabenden Städten der Normandie, Picardie, von Artois und Flandern, wo die Neigung zum Feierlichen, Förmlichen und Zunftmässigen einheimisch war, zahlreiche Anstalten, welche man poetische Gesellschaften nennen darf. Diese versammelten sich jährlich einmal oder öfter, um eingesandte oder von den Verfassern selbst eingereichte Lieder poetisch zu richten und die besten theils zu krönen, theils in dem Archiv der Gesellschaft niederzulegen. Diese Versammlungen nannte man Puys d. h. Bühnen, weil sie auf einem Brettergerüst gehalten wurden; die berühmtesten befanden sich zu Amiens, Arras und Valenciennes.“

In der Lyrik scheinen die Franzosen durchaus von den Provençalen abhängig gewesen zu sein, wenn auch ihre Lieder nicht als reine Wiederholung der Südfranzösischen anzusehen sind. In der didaktischen Poesie waren sie eigenthümlich; ihre reflectirende Natur gab sich derselben mit Vorliebe hin. Im dreizehnten Jh. wurden die Klosterregeln, die Justinianischen Institutionen, ja, von dem Normannen Philipp von Than im Kirchspiel Baïeux um 1107—1125 sogar chronologische und naturhistorische Abhandlungen in Reime gebracht. Die Reimchroniken sind im Grunde auch auf diesen Trieb der Belehrung zurückzuführen, wie Bechada's Geschichte Gottfrids von Bouillon im zwöften und Philipp Mousque's Geschichte Frankreichs im dreiz. Jh. Zu den ältesten Producten der Didaktik gehören die 103 Fabeln, welche die schon als Dichterin von berühmten Lais erwähnte Marie de France verfasste. Sie selbst entnahm den Stoff aus dem Englischen; der Inhalt ergibt aber, dass dem Engl. Original die Latein. Fabeldichter müssen zu Grunde gelegen haben. Marie hat ein grosses Talent für diese Dichtung gezeigt; sie weiss einfach und naiv zu erzählen und die inneren Bezüge der Fabeln sehr geschickt auf die Verhältnisse ihrer Zeit anzuwenden. Vereinzelte Fabelversuche finden sich auch ausserdem, wie bei Rutebeuf u. A. Was die moralischen Lehren als solche betrifft, so legte man auf die Lateinischen dem Cato zugeschriebenen Distichen einen grossen Werth; Everard, ein Mönch von Kirkham, übersetzte sie 1145 in sechszeilige Strophen, jede Strophe zu sechs Versen; andere Uebersetzungen gaben Adam von Guienne, Adam du Suel,

Jehan de Paris oder du Chastelet und Hélie von Winchester im dreiz. Jh. Eine grosse Abhandlung über die Moralitäten der Philosophen verfasste Alars von Cambray; er citirt eine Menge alter Classiker, verräth aber dabei die grösste Unwissenheit; z. B. aus Tullius und Cicero, aus Maro und Virgilius macht er zwei ganz verschiedene Autoren. Ein anderes nicht minder weitschweifiges Gedicht: les Enseignements d'Aristote oder le Secret des Secrets von Pierre de Vernon, ist wahrscheinlich Uebersetzung aus dem Lateinischen. Dans Hélynand, zuerst ein beliebter Weltmann am Hofe des Philipp August, später Mönch zu Froimont, hinterliess ein moralisches Gedicht über den Tod. — Das geistreichste aller dieser moralischen Lehrgedichte ist die Bible Guiot de Provins, eine Satire auf die Sitten und hervorstechendsten Personen des dreiz. Jh.; den Verfasser kennt man nicht näher, aber sein Werk hat dadurch einen bleibenden Werth, dass es den Kern der Französischen Sprichwörter in sich versammelt enthält. Die Bible au seignor de Berze darf nicht damit verwechselt werden; sie behandelt die nämlichen Gegenstände, allein in einem höflicheren und zahmeren Tone. Unter den speciell gegen den Klerus gerichteten Satiren ist die stärkste von einem Unbekannten: Jerusalems Klage gegen den Römischen Hof.

In diesen Dichtungen herrscht die einfache Reflexion; in der Fabel durch die symbolische Darstellung erläutert, im Lehrgedicht als solchem durch die Beziehung auf das wirkliche Leben angefrischt. Indem aber der Versuch gemacht wurde, das Allgemeine der Gedankenbestimmungen durch die Perso-

nification derselben in besonderen Charakteren anschaulich zu machen und alle diese Personen als die individuellen Träger der abstracten Begriffe unter einander in Handlung zu setzen, um in dieser das Verhältniss der Begriffe zu zeigen, so entstand daraus die Allegorie. Dies geschah bereits in den späteren Ritterromanen, wie im Perceforest, besonders aber im Roman von der Rose, dessen Wesen keineswegs episch, sondern rein didaktisch ist. Die Erfindung desselben gebührt Guillaume de Lorris, der 12$\frac{60}{62}$ st. und nur die ersten 4000 Verse geschrieben hinterliess. Ein fruchtbarer Dichter, Jehan de Meung, geb. 1280 in der kleinen Stadt de Meung sur Loire, der von seinem hinkenden Gang den Beinamen Clopinel empfing, unternahm vierzig Jahr später die Fortsetzung und brachte das Werk zu Ende, was eine vollständige Kunst zu lieben sein soll. Ein Traum versetzt den Dichter in die Nähe des Gartens der Liebe, wo ihm der Hass, Verdruss, die Begierde, Niederträchtigkeit, Heuchelei u. s. w. erscheinen; die Dame Oiseuse, der personificirte Müssiggang, öffnet dem Liebenden die Thür des Gartens; Amor, der ihn erblickt, verwundet ihn mit dem Pfeil und sogleich fühlt der Liebende das Verlangen, die Rose zu pflücken, d. h. zu geniessen. Aber nirgends erscheint ein Gegenstand der Neigung, bis der Liebende endlich durch die Vermittelung von Bel Accueil, der Gegengunst, die ersehnte Rose erblickt. Doch die verrätherische Gefahr legt ihm Hindernisse in den Weg, worauf die Vernunft ihm den Wink gibt, mit Bel Accueil sich zu verstehen Endlich, nachdem alle Laster von allen Tugenden überwunden sind, wird zuletzt

das Castell, von welchem die Rose umgeben ist, mit Sturm erobert und die Blume endlich gepflückt. — Diese Allegorie erlangte eine Berühmtheit, wie sie in der Französischen Poesie keinem anderen Producte zu Theil geworden ist. Der Grund lag darin, dass jedem Bedürfniss geschmeichelt war: der auf die Unterhaltung durch leichte und witzige Erzählungen ausging, fand sie in den eingestreueten epischen Episoden; wer die Frivolität, ja Obscönität liebte, konnte in der Geschichte des Liebenden, in der Zweideutigkeit des symbolischen Ausdrucks, die gegen das Ende zu besonders anwächs't, volle Befriedigung haben; wer das Zarte, Liebliche, ächt Erotische liebte, musste wenigstens stellenweise die Dichtung anerkennen; wer, zum Grübeln geneigt, in die Poesie sein theologisches oder philosophisches System hineinzubilden pflegte, konnte hier mit Bequemlichkeit die grössten tiefsinnigen und paradoxen Speculationen allegorisch repräsentirt erblicken, ja durch einzelne Reflexionen zu wirklichem Denken fruchtbare Veranlassung empfangen; endlich, wer den Werth der Poesie in die zierliche Ausbildung der Formen setzte, der musste eingestehen, dass dieser Roman durchweg fliessend, bilderreich, malerisch ausgeführt war. Obwohl nun keine ächt poetische Einheit da war, so erfasste gerade jene Mengerei in ihrer conversativen Gestalt als das allseitig Interessirende alle Welt, so dass man sich nicht wundern darf, wenn die Verehrer dieses Gemisches zu seiner Vertheidigung selbst die schmuzigsten Stellen auf religiöse Beziehungen des Menschen ausdeuteten, wie wir (Th. I. S. 128) in der Persischen Poesie bei Hafis bereits dieselbe Erschei-

nung gesehen haben. Kein einzelnes Werk charakterisirt so entschieden den Begriff der Franzosen von der Poesie, und so erklärt sich, warum sie, trotz des Widerspruchs von Geistlichen, wie Gerson, und von Kritikern, wie Goujet, dennoch immer von Neuem bis auf unsere Tage haben zurückkommen können. Die Unbedingtheit dieses Romans war so gross, dass die kleineren Allegorieen, deren nicht wenige sind, ganz dagegen verschwanden. Nur Guillaume de Guilleville, geb. zu Paris 1295, Mönch in der Abtei Chaalis bei der Stadt Senlis, entwarf ganz in dem nämlichen allegorischen Mechanismus mehre gepriesene Gedichte, in denen er den Gegenstand als Reise eines Pilgers auffasste, der, bis er in der ersehnten Stadt anlangt, auf dem Weg dahin mit vielerlei Schwierigkeiten zu kämpfen hat: le Pélerinage de l'humaine lignée um 1332; ferner le Pélerinage de la vie humaine; de l'Homme; de l'Ame; du Corps. Sie wurden sehr fleissig gelesen, unterschieden sich aber von ihrem Vorbilde durch die Consequenz der ernsten Weltansicht; darum aber waren sie auch nicht so allgemein interessant.*)

In solchen Allegorieen traten also Begriffe als Personen auf; allein ohne, wie in den genannten Werken, durch einen ansprechenden Plan zusammengehalten zu werden und durch Gedankenreichthum zu fes-

*) Die weitläufige Literatur des Romans von der Rose s. b. Ebert No. 19304—19323; die von Guilleville's Allegorie eben dort No. 9109—9113. Einen sehr guten raisonnirenden Artikel mit eingewebten Auszügen gibt Goujet: Bibliothèque françoise T. IX. 1745. S. 26—71. Eben hier S. 71—96 ein weitläufiger Auszug aus den drei Pilgerschaften.

seln, mussten sie todt und öde erscheinen, denn Tapferkeit, Gnade, Vertrauen, Schwermuth u. s. f. sind allgemein geistige Bestimmungen, deren persönliche Existenz zwar in menschlichen Persönlichkeiten da ist, die aber als eigene Personen, welche nur Tapferkeit, nur Gnade u. s. f. wären, nicht sind. In der symbolischen Auffassung der Thierwelt ist dagegen das Princip zu einer höchst lebendigen Allegorie gegeben; die Thiere sind wirkliche Wesen; sie sind thätig; in diesem Thun haben sie den Schein der Persönlichkeit; ihre Entzweiungen und Zuneigungen, ihre Gestalten, besondere Eigenthümlichkeiten u. s. f. sind für die Uebertragung des menschlichen Bewusstseins äusserst günstig. In der Fabel als solcher werden nur einzelne Naturgebilde, einzelne Thiere in Verhältniss zu einander gesetzt, um einzelne Bestimmungen der Moral darin zu veranschaulichen; diese symbolische Haltung geht aber in eine allegorische über, indem die Thiere als eine Gesammtheit, als Bürger eines Staats, aufgefasst und durch diese Eine Idee in die mannigfachsten Beziehungen unter einander gebracht werden. So ist dies z. B. mit den Vögeln von Aristophanes in der Komödie dieses Namens geschehen. Alle Thiere dagegen sind so zusammengefasst in dem Gedicht vom Renard oder Reginarius, Reginardus, Reinhard, Reinecke, dem Fuchs. Der Ursprung desselben ist nicht im Orientalischen zu suchen, wie man die aus dem Hitopadesas hervorgegangene Fabelsammlung Bidpai dafür angeführt hat, denn hier sind die beiden Füchse nur der lose umschliessende Ring, der die einzelnen Fabeln in sich begreift; eben so wenig ist im 9. Buch die Fabel vom Fuchs und Löwen der wirkliche Be-

ginn dieser Dichtung; vielmehr ist der Gedanke einer so concret-allegorischen Darstellung des ganzen Weltlebens Germanischer Abkunft. Der Austrasische Hof des neunten und zehnten Jahrh. hat die Veranlassung dazu gegeben; ein unbekannter Dichter führte zuerst im elegischen Metrum in 4 Büchern Lateinisch den ganzen Plan aus und diese Grundlage blieb sowohl einer späteren Lateinischen Umarbeitung, als den Gestaltungen der Idee in der Französischen, Niederländischen und Deutschen Sprache; allein nicht so, dass die Dichter nur übersetzt hätten, sondern je nach ihrem Standpunct, nach ihren Verhältnissen zur Zeit u. s. f. veränderten sie die ursprüngliche Erfindung, welche gegen die Nationalgedichte ganz in den Hintergrund trat, bis sie in neuerer Zeit wieder aufgefunden wurde. Die Stellung des Fuchses zum Wolf Isengrimm bleibt sich in allen Bearbeitungen eben so gleich, als die Stellung beider zum Thierkönige, wogegen die Listen, Abenteuer und Verbrechen des gewandten Reinhards in eine grosse Mannigfaltigkeit verschiedener Wendungen auseinandergehen. Lothringen war der locale Mittelpunct des Gedichtes; in Frankreich behandelte es zuerst im Anfang des dreizehnten Jh. Perrot de St. Cloot (Cloud); andere Dichter griffen sodann mit ihren Erfindungen ein und erweiterten es nach und nach bis zu einem Umfang von fünf bis sechstausend Versen. Dies geschah zuerst von Jacquemars Gelée oder Gielé de Lille um 1290 in seinem Roman du nouveau Renard. Ein kleines Quodlibet in Strophen, Renard le Bestourné (der Verkehrte) dichtete Rutebeuf. Die späteste Behandlung ist der Renard le Contrefait, von einem Geistli-

chen, der zuerst Gewürzkrämer in Troyes war, um 1328 angefangen und 1343 bekannt gemacht; das Geschichtliche ist in dieser Nachahmung sehr verschwächt; die declamirende Reflexion herrscht vor und die Handlung erscheint nur als Beispiel für die Gedanken. — Dies sind die Hauptproducte der Nordfranzösischen Poesie bis in die Mitte des vierzehnten Jahrhunderts, von wo an bis auf Franz I hin eine andere Epoche beginnt. *)

Die Südfranzösische Poesie nennen wir die Provencalische, weil das Römische Gallien vorzugsweise Provinz hiess und diesen Namen behauptete. In diesem herrlichen, mit allen Reizen eines sonnigen Himmels ausgestatteten Lande entwickelte sich durch Reichthum, Wohlstand und Bildung die Kunstpoesie aus der Volks-

*) Die Fuchsfabel gehört zu den classischen Momenten der Poesie, Literatur und Bibliographie. Das Verfahren des Dichter in der älteren Zeit ist uns Deutschen sehr begreiflich gemacht durch die doppelte Bearbeitung des Stoffs von Soltau und Göthe; so wie hier der allgemeine Ton und die Wendung des Einzelnen von einander abweicht, so auch in den älteren Gedichten, nur mit grösserer Freiheit. Mone hat das älteste Lat. Gedicht: Reinhardus Vulpes jetzt zum ersten Mal, Stuttgart, 1832, 8, dem Druck übergeben. Die Ordnung der einzelnen Theile ist: I. Hass und Rachsucht; 1) Reinhards Gefahr und Rettung 2) Isengrims Fischfang 3) Isengrim der Feldmesser. II. Der Hoftag. III. Frühere Thaten: 1) Is. Wallfahrt 2) Reinh. Adelsprobe 3) Is. Mönchthum 4) Reinh. Zwischenspiel 5) Is. Weihe 6) Corvigars Siegel. IV. Isengrims Noth: 1) Josephs Rachensprung 2) Is. Theilung 3) Is. Schwur 4) das wilde Heer 5) die Klage. — Der Roman du Nouveau Renard ist von Méon 1826 zu Paris in 4 Bden herausgegeben. Einen Auszug daraus lieferte O. L. B. Wolf im Morgenblatt 1831. Die Idee der Dichtung habe ich in meiner Geschichte der Deutschen Poesie im Mittelalter S. 597—616 entwickelt.

poesie in der Mitte des zwölften Jh.; wie in Nordfrankreich (S. oben S. 38) die Kunstdichter und die dem unmittelbaren Volksleben sich anschliessenden Sänger keineswegs in Gegensatz zu einander standen, vielmehr sich gegenseitig ergänzten, so war es auch in Südfrankreich. Jongleurs (joculatores von jocus, was im Mittellatein Spiel bedeutet, ministrales, ministelli, scurrae) hiessen alle diejenigen, welche aus der Poesie oder Musik ein Gewerbe machten; Troubadours d. i. Erfinder von dem Provençalischen trobaire, trobador, nannte man dagegen alle, die sich mit der Kunstpoesie beschäftigten, wess Standes sie immer sein mochten und gleichgültig, ob sie zu eigener Lust oder um Lohn dichteten, woraus klar wird, warum man die von fremder Milde lebenden Dichter mit dem einen wie mit dem andern Beinamen belegte. Die Troubadours nannten ihre Form des Dichtens selbst art de trobar, nie aber, wie man so oft behauptet hat, lustige Wissenschaft, gai saber. Die meisten Troubadours, besonders die Hofdichter, verstanden sich zugleich auf das Singen und Spielen; bei wem dies nicht der Fall war, der pflegte einen dienenden Jongleur mit sich zu führen. Ausser den Liedern der Troubadours pflegten die Spielleute auch die poetischen Erzählungen vorzutragen, deren eine unglaubliche Menge im Lande verbreitet war; ein vollkommner Spielmann musste endlich auch die Künste des Seiltänzers und Gauklers verstehen. Zum Sammelplatz der Hofdichter und Spielleute, auf welchem sie ihre Talente zeigten, dienten die Schlösser der Könige und Fürsten, so wie die Burgen der Edlen. Der ritterliche Sinn hatte es sich zur Pflicht gemacht, keinem

Wanderer die Schwelle des Hauses zu versagen, besonders mit fahrenden Kriegern und Sängern aller Classen Hab' und Gut zu theilen, welchen Hang der Machthaber die Hofdichter durch Preis und Mahnung zu unterhalten suchten.

Die Perioden, in welche sich die Poesie der Troubadours auslegte, sind vom Ende des eilften Jh. bis zur Mitte des zwölften, 1090—1140, erstlich eine Epoche, in der sich die Kunstpoesie von der Volkspoesie ausschied; zweitens die Blüthe der Kunstpoesie selbst bis zur Mitte des dreizehnten, und drittens der Verfall dieser Kunst bis zum Ende dieses Jh. oder von 1250 — 1290. Die Geschichte des ersten Zeitraums lässt sich nicht mit Sicherheit ausmitteln; der Charakter desselben, bewusstes Streben aus dem Einfachen zum Künstlichen, ist bei Guillem IX, Grafen von Poitiers, der 1087 — 1127 regierte, nicht zu verkennen. — Der zweite ist geschichtlich klar; nach Innen bezeichnet ihn der schwärmerische Geist der Poesie und die Höhe der Kunstform, nach Aussen die glückliche und ehrenvolle Lage des Dichters. Die erste Hälfte dieses Zeitraums ist eigentlich das goldene Alter der Troubadours: Bernart von Ventadour, der nach einem liebereichen Leben in der Zurückgezogenheit eines Klosters 1195 st. und viele anmuthige und zarte Lieder dichtete; Bertrand von Born, st. 1195, der Sänger des Kampfes und der Zerstörung, wie der ritterlichen Artigkeit und höheren Geselligkeit; und Arnaut Daniel aus Perigord, bis um 1200, der sich bestrebte, der schweren Kunstmanier, worin Marcabrun, der Graf d'Orange, Peire d'Auvergne u. A. glänzten, durch räthselhafte Aus-

drücke, neugebildete Wörter, seltsame Wortspiele, schwierige Constructionen und besonders durch schwere Reime eine bis dahin ungekannte Ausdehnung zu geben, können die verschiedenen Richtungen des wahren Geistes der Troubadours darstellen. In Guiraut de Borneil von 1175 bis ungefähr 1220, der aus niederem Stande sich emporarbeitete, erreichte die Kunstpoesie ihre Höhe; er erwarb ein vollkommenes Bewusstsein über die Aufgabe der Kunst und deren angemessene Lösung, so dass die Späteren ihn nicht mit Unrecht den Meister der Troubadours nannten. Allein zugleich deutete er auf den Untergang der Kunst in jenen Klagetönen, in welche gegen das Ende des zweiten Zeitraums auch andere einstimmten. — Die dritte Periode neigte sich zum Elegischen und Belehrenden; im Formellen änderte sich wenig, im Inhalt aber herrschte der Ernst vor. Dieser Untergang der Poesie war eine nothwendige Folge der prosaischen Wendung des idealen Lebens, des Geistes der Aufopferung, der die glänzendste Periode der Ritterzeit begleitet hatte und von dem einreissenden Egoismus allmälig verdrängt wurde. Verarmung des Adels, in mannigfachen Ursachen begründet, verkümmerte die Hofpoesie. Zwar wurden Dichter und Sänger noch immer beherbergt, allein im Ganzen waren dies die gemeinsten ihrer Classe, die sich missbrauchen liessen und wenig kosteten; es waren die zahllosen Verderber der Kunst, deren man endlich müde wurde und sie verbannte. Noch gab es einige edle Meister des Dichtens, welche die Würde ihres Berufes fühlten und auf der besseren Bahn fortwandelten, allein bei den durch die politischen Conjuncturen so veränderten Nei-

gungen der Höfe fanden sie keine Aufnahme mehr und mussten endlich verstummen. Guiraut Riquier aus dem Spanischen Hause Lara, 1250—1294, kann als der Repräsentant dieser Zeit gelten. Deutlich leuchtet aus seinen zahlreichen Werken das Bestreben hervor, eine neue Epoche zu begründen. Das Mittel glaubte er in dem lehrreichen und wo möglich gelehrten Vortrag gefunden zu haben; der Dichter im höheren Sinne des Wortes sollte den Gelehrten in sich vereinigen; sein Beruf sollte in der poetischen Darstellung moralischer und philosophischer Lehren bestehen und er selbst daher auch den Doctortitel führen. In dieser Richtung ging nun Riquier durch seine Briefe und Lehrgedichte voran, verschmähte dabei aber die lyrische Poesie keineswegs, wie seine wohlgelungenen Versuche im Sirventes, so wie in leichten und gefälligen Liedergattungen, besonders im Schäferlied, bezeugen können.

Diese Poesie, die ihren Geist, wie ihre Form auch in den Nachbarländern, im Nordosten Spaniens und im Nordwesten Italiens verbreitete, war eigenthümlich in ihrer Lyrik. Im Epischen unterschied sie sich von der Nordfranzösischen wenig. Dem Kreis der kirchlichen Ueberlieferung entstammend finden wir mehre Legenden: ein Bruchstück vom Leben des heil. Amantius, Bischofs von Rhodez, in der ersten Hälfte des eilften Jh. aus dem Lateinischen in Alexandriner übersetzt; ein eben so altes Bruchstück aus einem Leben des heil. Fides von Agen; ein anderes aus den Wunderthaten des heil. Fides. Das Leben des heil. Henorat von Raimon Foraut um 1300 ist auch nur eine Uebersetzung aus dem Lateinischen. —

Bedeutender war die nationale Epik. War gleich deren eigentliche Heimath Nordfrankreich, so beweisen doch schon die unzähligen Anspielungen der Provençalischen Lieder auf die Helden des Karolingischen und Bretonischen Sagenkreises und die grossen Forderungen, welche man an den Erzähler, Comtaire, in Bezug auf seine Kenntniss des Epos machte, wie lebendig sie auch in Südfrankreich sich bewegte. Aus dem Fränkischen Sagenkreise haben wir schon oben S. 65 den Fierabras in Provençalischer Bearbeitung genannt. Ein anderer Roman, Girart von Roussilon, in zehnsylbigen Versen mit lang anhaltender Reimfolge, scheint sehr alt und der Localität nach, worauf er spielt, Provençalisch zu sein. Unaufhörliche Streitigkeiten und Kriege zwischen dem Grafen Girart von Roussilon und Karl Martell machen den Gegenstand des Gedichtes aus, das sich in ästhetischer Hinsicht nicht sehr empfiehlt. Der prosaische Roman Philomena wurde in der Mitte des dreiz. Jh. von einem Geistlichen der Abtei la Grasse geschrieben, welcher den Glanz derselben erhöhen und, indem er Karl d. Gr. für ihren Gründer ausgab, ihre Ansprüche rechtfertigen wollte; Alles drehet sich darum, dass das in einem magern Thal gelegene, aber reich dotirte Kloster und darum la Grassa, das fette, genannt, von Karl und seinen Paladinen, besonders von Roland, gegen die Angriffe der Saracenen vertheidigt wird. — Aus dem Arturischen Sagenkreise zu Anfang des dreiz. Jh. von zwei unbekannten Verfassern ist der Roman von Dovons Sohn Jaufre in mehr als 10000 achtsylbigen, paarweis gereimten Versen. Idee und Ausführung sind löblich; die Heldenthaten des jungen Ritters, sein Sieg

über den ungeschlachten Taulat von Rugimon, der selbst dem König Artus Hohn gesprochen hatte, seine sittsame Liebe zu der schönen ihm günstigen Brunese, endlich die prachtvolle Vermählung beider Liebenden an Artus Hofe sind vorzüglich erzählt. — Auch ein Roman vom Gral oder vom Titurel und Parcival durch Guiot von Provence, auf den sich Wolfram von Eschenbach in seiner Behandlung dieses Stoffs beruft und Chrestien von Troyes (s. oben S. 85) einer Verfälschung desselben bezüchtigt, muss schon sehr früh existirt haben, allein von den Verfolgern der ketzerischen Mystik im südlichen Frankreich wegen seiner unkirchlichen Haltung vernichtet worden sein.*)

Von den grösseren Contes gehört die Geschichte der schönen Maguelona, wie auch die Localität und das südliche Colorit beweisen, durch Bernart von Treviez, Stiftsherrn von Maguelone vor dem Ende des zwölft. Jh. der Provençe eigenthümlich an. Kleinere Novellen, novas, sind sehr wenige in Provençalischer Sprache auf uns gekommen; man mochte in diesem Gebiet wohl nur die Nordfranzösischen Erfindungen wiederholen.

Desto reicher war dagegen die Lyrik. Sie entwickelte den männlichen und weiblichen Reim, rima, in der grössten Mannigfaltigkeit; die Strophe, cobla d. i. Verknüpfung, wurde in Verbindung mit dem Reim erst hier in ihrer wahren Bedeutung und in ihrem vollsten Glanze entfaltet. Die Volkspoesie reimte zwei oder mehr gleichartige Verse ununterbrochen zu-

---

*) Dies ist die sehr wahrscheinliche Vermuthung Leo's in seinem Lehrbuch der Geschichte des Mittelalters, Halle 1830, S. 858.

sammen und schloss mit dem Verse den Gedanken oder ein Glied desselben. Die Kunstdichter verwarfen diese in dem Geist hoher Einfachheit gegründete Regel, indem sie auch ungleiche Verse und Reime ineinander ketteten und erstere nach Wohlgefallen durch den Sinn verbanden. Dem Inhalt nach zerfielen die Lieder der Troubadours in erotische, politische und reflectirende. 1) In dem Minneliede erschien die Liebe als eine rein poetische. Der Dichter wählte sich eine Dame, welche ihm die würdigste zu sein schien, zum Gegenstand seiner Gesänge, mochte diese nun vermählt sein oder nicht, denn eine ernstliche Bewerbung kam hierbei nicht in Betracht. Von beiden Seiten war es in diesem Verhältniss auf Ehre und Ruhm abgesehen; der Dichter wählte in den meisten Fällen eine Tochter oder Verwandte, wo nicht die Gattin seines Gönners, in dessen Schloss er sich aufhielt, und, dass bei ihm mitunter auch der Vortheil in Erwägung kam, lässt sich erwarten. Die Gönnerin aber musste sich freuen, einen Sänger zu besitzen, der ihren Namen verherrlichte; der Abstand des Ranges wurde hierbei nicht beachtet, und der Dichter, welchem Stand er auch angehören mochte, war der Dame schon als solcher werth, wie uns die Lebensgeschichte der Troubadours Bernart von Ventadour, Arnaut von Marveil, Gaucelm Faidit u. A. zeigt. Die Heiligkeit der Ehe wurde in diesen Verhältnissen nicht selten verletzt, wenn auch die Liebenden mit grosser Behutsamkeit zu Werke gingen. Neben der idealen Liebe des Sängers zu einer vornehmen Dame wurden auch geheime, sinnlichere Liebschaften gepflogen, die zu einer besonderen Liedergattung Veranlassung ga-

ben. Die nächtlichen Zusammenkünfte nämlich, worin die Liebenden zum Ziel verbotener Wünsche gelangten, pflegten sie unter der Obhut eines Wächters zu halten, der durch seinen Ruf oder durch den Ton einer Pfeife den Anbruch des Tages verkündigte, damit der Liebende aufbreche und sicher vor dem eifersüchtigen Eheherrn oder Mitbewerber heim gelangen möge. Hierauf beziehen sich die sogenannten Tagelieder, albas, von alba, Morgenroth, welche die Poesie mit ihren weichsten und üppigsten Farben ausgestattet hat. Ihnen entgegengesetzt sind die serenas, Abendlieder von sers, Abend, worin sich der Liebende nach der Ankunft des Abends sehnt. Das Klagelied, phanh, auf den Tod einer Freundin gehört, so wie der politische Gesang dieses Namens, mit welchem es auch in der Einrichtung übereinstimmt, vermöge des ihm eigenen Schwunges zu den besten Leistungen der Troubadours. Eine eigene Gattung erotischer Gedichte war der descort d. i. Zwiespalt, wo durch den Inhalt wie durch die Form, in welcher die Strophen weder in Versart noch in Verszahl übereinstimmten, unerwiederte Liebe sich ihren angemessenen Ausdruck gab. Bei der balada und der dansa, welche zur Begleitung der Tänze bestimmt waren, wurde mehr auf die Melodie als auf den Inhalt gesehen; es waren meist flüchtige, leichtfertige Lieder. Das Schäferlied, pastoreta oder pastorella, das wir schon bei den Franzosen kennen gelernt haben, kam erst sehr spät auf; wird darin eine Kuhhirtin redend eingeführt, so erhält das Gedicht den besonderen Namen Kuhhirtenlied, vaqueyra. Charakteristisch ist es für alle diese erotischen Lieder, dass die Angebe-

tete nicht allein über jede irdische Herrlichkeit, selbst über den Glanz eines Thrones erhaben ist, sondern dass auch die göttlichen Dinge sich mit ihr nicht vergleichen dürfen: drum ist es wichtiger, nach ihrer Huld, als nach der Gnade des Himmels zu streben. Dies ist einer der durchgreifendsten Züge der romantischen Poesie überhaupt, der in der sinnlichen Auffassung des Religiösen seinen Grund haben mag. Das religiöse Lied erscheint bei den Troubadours als Nebensache; die Kirche konnte es nicht brauchen, die Gesellschaft wollte es nicht hören, und so blieb es auf die enge Zelle und gewöhnlich auf einen späteren Lebensabschnitt des Dichters beschränkt. Der Name für dasselbe, cansôs, chansôs, chansoneta, Canzone galt eben so wohl für das erotische Gedicht, und die Benennung vêrs bezog sich nur auf einen Unterschied der Form; an sich bedeutete vêrs auch was Canzone; denn der Vers hiess nicht vêrs, sondern môt. Bei aller Gewandtheit in der Einkleidung war eine gewisse Gleichförmigkeit des Inhaltes unvermeidlich. Die Dichter beschäftigen sich vorzugsweise mit ihrem Inneren, drücken uns ihre Leiden und Freuden, ihre Hoffnungen und Besorgnisse aus, ohne uns etwas von dem Leben und der Natur wissen zu lassen. Selbst wenn sie die Schönheit oder das Benehmen einer Geliebten schildern wollen, gehen sie nicht leicht ins Einzelne, und nur was ihre Liebe unmittelbar betrifft, ein kleines Erlebniss mit einer Freundin, mögen sie uns erzählen. Diese subjective Richtung war noch dazu mit einer das Gefühl überwiegenden Thätigkeit des Verstandes verknüpft, weil sie die Liebe mit der Förmlichkeit einer Kunst und Wissenschaft behan-

delten. Dass sie die Welt und ihren Reichthum so vernachlässigten, dass sie die Romanze, das erzählende Lied so wenig ausbildeten, hatte wohl seinen Grund in ihrer äusseren Stellung: als Hofdichter im Dienste einer Edelfrau mussten sie diese als den ersten Gegenstand ihres Gesanges betrachten und ihr mit Ausschliessung anderer Objecte auf alle Weise huldigen.

2) Der Enge des Minneliedes steht die Breite des Sirventes entgegen; dieser Name sirventês, sirventesc, sirventesca ist von servire abgeleitet und bezeichnet ein Gedicht, das in dem Dienste eines Herrn von seinem Hofdichter verfasst ist; der Inhalt ist die Kritik des öffentlichen Handelns, Angriff des Schlechten und Vertheidigung des Rechten. Es erhob den Dichter zu einem bedeutenden Rang in der Gesellschaft, indem er sich zu dem Fürsten als dessen Freund, Rathgeber und Vertheidiger verhielt; eine Stelle, die ihm, dem vielgereisten, vielgewandten, in die Verhältnisse mancher Höfe eingeweihten gar wohl gebührte. Das Sirventes war theils politisch, wenn es den Kampf schilderte, wenn es als prezicansa, d. i. Predigt, zu einem kriegerischen Unternehmen, besonders zur Theilnahme an den Kreuzzügen aufforderte, endlich wenn es den Fürsten anerkennendes Lob darbrachte oder sie und ihre Handlungen als Rügelied geisselte; theils das moralische, welches die Gebrechen der Zeit überhaupt oder einzelner Stände tadelte und weder die Geistlichkeit noch das Oberhaupt der Kirche mit seinem Ghibellinischen Grimm verschonte; endlich das persönliche Sirventes war den ganz particulären Angelegenheiten des Dichters gewidmet und wurde oft zum politischen Liede. Es war nichts Seltenes, dass

der Dichter auch seine Liebesangelegenheiten in das Sirventes einflocht, woraus eine Mischgattung entstand, welche man Sirventes - Canzonen nannte. In solcher Vielseitigkeit zeigt das Sirventes überall denselben Charakter. Dieser besteht in einem bittern, oft schneidenden Ton, der gern Persönlichkeiten einmischt und in einer Leidenschaftlichkeit, welche sich mit dem Standpunct der Satire nicht verträgt; selbst das Loblied ist nicht frei von dieser Bitterkeit, indem es den Gegensatz herbeizieht und den einen auf Kosten des andern zu erheben sucht. Der Geist dieser ganzen Gattung erscheint nirgends auffallender, als in der ästhetischen Kritik, die einen Dichter nie tadelt, ohne seine Person anzugreifen, ohne ihm seine Abkunft, seine Armuth, Gestalt und andere Zufälligkeiten zum Vorwurf zu machen.

3) Das reflectirende Lied nahm die Form einer dialektischen Entwicklung an; ihm war jeder Gegenstand recht; Liebe, Welthändel, Persönlichkeiten; aber die Fälle waren reine Spiele und Uebungen des Witzes; es waren keine ernste Zwecke, die der Wettgesang verfolgte. Die Redenden standen einander feindlich gegenüber und jeder griff den Satz des andern an; hatten sich die Dichter ihre Strophen reihum vier- bis achtmal mitgetheilt, so schloss man die Verhandlung und fügte das Gedicht zusammen. In manchen Fällen bestimmten die Parteien am Schlusse des Gedichtes einen oder mehre Schiedsrichter, deren Urtheile sie sich zu fügen gelobten. Der Ausdruck für diese Gattung T e n z o n e von (tensôs d. i. Streit, ist sehr passend; ausserdem nannte man sie auch contenciôs, was dasselbe bedeutet, oder jocx partitz d. h.

getheiltes Spiel, weil die Streitenden sich in die Fragen theilten, daher auch partimens oder partia, Theilung; insofern sie sich auf Liebe bezog, hiess sie auch jocs d'amor oder jocs enamoratz, Liebesspiel; stritten mehr als zwei Personen, so hiess sie torneiamens, Turnier.

Diese Lyrik war die ächte Blüthe der Provençalischen Poesie und wurde von vielen hundert Dichtern gepflegt. In der Didaktik blieb sie wie in der Epik hinter der Nordfranzösischen Dichtkunst zurück, ausser insoweit das lyrische Gedicht selbst bei ihr in das reflectirende überging, gerade wie bei den Franzosen das Lais den lyrischen Ton in den epischen hinüberzog. Wir haben gesehen, welch' grossartige Schöpfungen die Reflexion bei den Franzosen in den Allegorieen hervorrief; bei den Provençalen finden wir dagegen mehr vereinzelte didaktische Gedichte, die nicht in so umfassende Einheiten sich zusammenschliessen. Sehr merkwürdig sind die aus dem Anfang des zwölften Jh. stammenden Gedichte der Waldenser, in denen sie in alexandrinermässigen Versen mit langer Reimfolge ihren Religionsbegriff niedergelegt haben: la nobla leyczon, la barca, lo novel sermon, lo novel confort, lo payre eternal u. s. w. Ebenfalls sehr alt, in der nämlichen Form und oft noch ganz roh ist das Bruchstück von einem für den Zweck der Erbauung behandelten Leben des heil. Boëthius. Eine ganze Reihe von Gedichten von Arnaut von Marveuil, von Bertram Carbonel von Marseille, von Guiraut del Olivier von Arlos u. A. enthält Ermahnungen zur Tugend und trockne Sittenlehren; am interessantesten ist unter denselben eine Anweisung für

den Adel, wie er leben solle, von Arnaut von Marson; in die Form einer Erzählung eingekleidet; eben so ein anderes historisch wichtiges Gedicht über die Abnahme der Gönner des Gesanges von Ramon Vidal von Bezaudun. In lyrischer Form verfassten Guiraut von Cabreira und Guiraut von Calanson eigene Gedichte zum Unterricht für Spielleute. Wahre Encyklopädieen alles damaligen Wissens sind folgende Werke, die nicht ohne einen ansprechenden Plan und einzelne schätzbare Angaben sind: das eine, 1258 von Matfre Ermengau unter dem wunderlichen Titel Brevier der Liebe geschriebene, enthält an dreissigtausend achtsylbige Verse; das andere, der Schatz des Meisters Peire von Corbian besteht aus 840 Alexandrinern, die alle auf denselben Reim ausgehen. Es waren diese weitschweifigen Beschreibungen der Schöpfung, der Elemente, der Reiche der Natur, der verschiedenen Künste, der mannigfachen Stände und der Schattirungen des sittlichen Lebens nicht das Gebiet, worin die Troubadours sich gefielen. Viel besser wussten sie die Fragen der Erotik zu untersuchen: verdient derjenige mehr Tadel, der sich einer nicht genossenen Gunstbezeugung rühmt oder eine wirklich genossene ausplaudert; zwei Personen schlafen zusammen und begnügen sich mit leichten, nichtigen Liebkosungen, welche von beiden bringt das grösste Opfer; was ist vorzüglicher für eine Dame, ein erfahrner Mann, der das Vergnügen kennt, oder ein Junggesell, der noch ganz Neuling ist u. s. w. u. s. w. — Nach dem Verfall der feinen, edlen Rittersitte konnte sich die Poesie nicht mehr in der nämlichen Gestaltung forterhalten und die Anstrengungen, welche zu Tou-

louse im vierzehnten Jh. durch poetische Gesellschaften, die jeux floreaux, und von denselben ausgesetzte Preise gemacht wurden, waren umsonst; das Geistige lässt sich dem Geist nicht mechanisch abzwingen; die löbliche Absicht der noch bestehenden Akademie von Toulouse soll jedoch damit nicht getadelt sein. *)

Die Südfranzösische und Nordfranzösische Poesie mussten sich zu einander aufheben, als sie ihre Aufgabe gelöst und das lyrische wie das epische Element entwickelt hatten. Unterdessen war der provincielle Unterschied Frankreichs ebenfalls dahin verändert, dass sich alle Provinzen auf Ein gleiches Centrum zu beziehen anfingen, dass Paris der Sitz der

*) Wir haben in dieser Darstellung der Südfranz. Poesie einen übersichtlichen Auszug aus den Werken von Fr. Diez zu geben versucht: 1) die Poesie der Troubadours. Nach gedruckten und handschriftl. Werken dargestellt, Zwickau 1826, 8. 2) Leben und Werke der Troubadours. Ein Beitrag zur nähern Kenntniss des Mittelalters, Zwickau 1829, 8. Seine „Beiträge“ haben wir schon oben angeführt. Von dem, was Nostradamus, Le Grand, Millot, Crèscimbeni, Raynouard, A. W. v. Schlegel u. A. für diese Poesie gethan haben, gibt Diez in seinen Vorreden eine kritische Uebersicht; ohne Uebertreibung kann man behaupten, dass Diez zuerst der Unbestimmtheit, Unordnung und schiefen Beurtheilung durchgreifend ein Ende gemacht hat, welche vor ihm und vor Schlegel und Raynouard, bei den meisten Literatoren, selbst bei Sismondi, über diesen Gegenstand gang und gäbe waren; man hatte sich zu sehr durch Einzelheiten zu allgemeinen Begriffen verleiten lassen und dadurch mehr das Grelle und Zufällige, als das Wesentliche und wirklich Charakteristische erfasst. — Ich bemerke gelegentlich, dass eine sehr brauchbare Notiz von Görres über das Verhältniss der Troubadours zu den Deutschen und Nordfranzosen nach Vaticanischen Handschriften No. 3204—8 in seinen Altdeutschen Volks- und Meisterliedern, Frankfurt a. M. 1817. 8. S. XLI—LXII ganz unbeachtet geblieben zu sein scheint.

Regierung, die bleibende Residenz der Könige wurde, welche das aristokratische Element des Adels wie das demokratische der städtischen Gemeinen sich unterzuordnen verstanden. Die Poesie fing daher an, in eine Verbindung mit dem Hof zu treten, welche die Französische Poesie mehr als irgend eine andere Europäische bestimmt hat. Auch die Trouvères, auch die Troubadours waren Hofdichter gewesen, allein sie waren nicht auf die Verherrlichung nur Eines Hofes angewiesen, wie es von jetzt der Fall wurde; sie hatten nicht in Einer Stadt ihren Mittelpunct gefunden, wie Paris sich jetzt dazu erhob. Der Aufenthalt der Könige, der Zufluss von Fremden, die der Ruf der Schulen herbeizog, eine grössere Leichtigkeit für die Bequemlichkeit des Lebens, eine grössere Freiheit, eine weitere Mannigfaltigkeit des Genusses und eine bessere Polizei machten Paris zum Sitz der Bildung und des geselligen Vergnügens. Diese Bedeutung fixirte sich während des vierzehnten und funfzehnten Jh., so dass die Französische Kunst im Anfang des sechszehnten unter der Regierung Franz I schon ganz in dem Charakter auftrat, den sie unter Ludwig XIV mit so imponirendem Nachdruck entfaltete. Die Hauptrichtungen, welche in dieser Zeit sich ausbildeten, waren: 1) die dramatische des Volksdrama's; 2) die lyrische der formellen Hofdichtung; 3) die gänzliche Auflösung der romantischen Epik in den Amadisromanen.

Die innere Nothwendigkeit für die Entstehung des Dramatischen liegt in der Poesie selbst; sie muss diese Form entwickeln, sobald sie das Lyrische und das Epische so weit durchgeführt hat, dass beides in

der drastischen Darstellung zu integrirenden Momenten sich aufheben kann. Die scheinbar äussere Veranlassung zur Hervorbildung dieser Gattung hängt mit dem Cultus zusammen, weil die Religion die allgemeine Weltanschauung eines Volkes enthält. Das Drama bedarf der populärsten Allgemeinheit, da es nicht, wie das Epos, an die Geschichte der Stämme und Geschlechter, nicht, wie die Lyrik, an die besondere Empfindung eines geselligen Kreises oder eines Einzelnen sich anschliesst, vielmehr durch seine Oeffentlichkeit für Alle da sein und mit der Gewalt der Gegenwart wirken will. Daher kann die dramatische Dichtkunst nicht anders, als die Religion zu ihrer Grundlage machen; welche Gestaltung sie annimmt, nachdem sie dadurch den Anfang des Bestehens einmal gewonnen hat, das hängt auch von anderen Bedingungen ab. Wir haben früher gesehen, wie das Indische Drama unmittelbar der Verherrlichung der religiösen Feierlichkeiten sich widmete, wie das Griechische aus dem Cultus des Dionysos sich erhob; zugleich wie dies erst geschah, als in Indien wie in Griechenland die Epoche des primitiven Epos und der primitiven Lyrik bereits vorüber war und solche Concentrationen der Bildung und des gesellschaftlichen Glanzes sich erzeugt hatten, wie in Indien der Hof des Vikramaditya und in Griechenland Athen während der Blüthe seiner Hegemonie war. Ferner bemerkten wir, dass in Indien der Unterschied des Tragischen und Komischen sich noch nicht mit völliger Entschiedenheit auseinandersetzte, während im Griechischen Theater die Tragödie und Komödie nicht nur, sondern im Satyrspiel auch die Mischung

des tragischen und komischen Pathos zu eigenthümlichen Bildungen mit höchster Klarheit sich entfalteten. Warum die Jüdische Theokratie, warum der Muhamedanismus kein Drama aus sich entlassen konnten, haben wir ebenfalls eingesehen. Die christliche Religion gab dagegen den Begriff ihrer Idee in unmittelbar sinnlicher Anschauung; die Erkenntniss der Geschichte Christi war eben so sehr eine Erkenntniss der durch ihn gestifteten Religion. Es war also hier keine Abstraction von der Gestalt des Göttlichen vorhanden, wie im reinen Monotheismus; im Gegentheil war die menschliche Gestalt und durch sie die Erde überhaupt dazu geweihet worden, als die Gestalt des Göttlichen anerkannt zu werden. Die lebendige Erinnerung an die einst als ein ganz Irdisches erschienene Geschichte des Ewigen, diese in der Form so populäre, als im Inhalt universelle Anschauung musste der Keim der neueren dramatischen Kunst werden. Nun versetze man sich in jene Jahrhunderte zurück, wo die Kirche durch tausendfache Verbildlichung den Germanischen Völkern jene Wunderbegebenheit der Erlösung einzuprägen bemüht war, wo Tausende, von innerem Drang getrieben, selbst zu jenen Stätten pilgerten, in denen das Wort Fleisch geworden, und man wird begreiflich finden, dass unmitttelbar aus dem kirchlichen Cultus mimische Darstellungen der heiligen Geschichte sich erschlossen. Vorbereitet war diese Poesie einmal durch die Aneignung derselben in der Legende und im Hymnus der Kirche, worüber wir oben S. 48 und 18 gesprochen haben; andererseits durch die Bildung des mimischen Talentes, welche von den Jongleurs ausging. Ehe sich in Pa-

ris ein stehendes Theater bildete, finden wie einzelne Vorstellungen erwähnt, welche diese Entwicklung des Mimischen in ähnlicher Weise beurkunden, wie in Griechenland die Autokabdalen, Phlyaken, Magoden u. s. w. das improvisirende Volksschauspiel betrieben. Als die Söhne des Königs Philipps des Schönen 1313 zu Rittern geschlagen wurden, wurden bei dem Fest dargestellt: Adam und Eva, die heiligen drei Könige, das Schlachten der unschuldigen Kindlein, Jesus mit seiner Mutter lachend und Aepfel essend, die Apostel mit ihm ihr Paternoster betend, die Enthauptung des Täufers Johannes, Herodes und Kaiphas mit der Bischofsmütze, Pilatus seine Hände waschend, die Auferstehung und das jüngste Gericht, das Paradies mit neunzig Engeln, die schwarze und stinkende Hölle, worin die Verworfenen stürzten und woraus dreihundert Teufel fuhren, auf Seelen Jagd zu machen, die sie nachher folterten. Neben diesen ernsten Gegenständen wurden aber auch heitere und komische behandelt: ein Lustigmacher im Hemde tanzend und singend, ein Bohnenkönig, ein Kinderturnier, ein wilder Mann, ein spinnender Löwe, eine singende Nachtigall, endlich der ganze Lebenslauf Reinhards des Fuchses, der erst als Arzt, dann als Chirurgus, dann als Priester eine Epistel und ein Evangelium singend, hierauf als Bischof und Erzbischof und zuletzt als Papst erschien, indem er beständig Hühner und Küchlein frass. — Von den Dichtern der Nordfranzosen gaben besonders Rutebeuf, Jehan Bodel und Adam de la Hale dialogisch dargestellte Erzählungen, welche sich oft schon zur völlig dramatischen Gestalt abrundeten. Schon im zwölften Jh. wird Guillaume von Blois als Verfasser einer Tra-

gödie von Flaura und Marco, und einer Komödie, Alda, in Lateinischen Versen genannt. Sodann gehört wahrscheinlich dem kirchlichen Dichter, Etienne von Langton, den wir schon S. 47 kennen gelernt haben, ein theologisches Drama, worin allegorische Personen, die Wahrheit, die Gerechtigkeit, das Mitleiden und der Friede, darüber streiten, welch' Schicksal Adam nach dem Sündenfall verdient habe; die beiden letzteren nehmen sich des Schuldigen an und Gott der Vater bespricht sich mit seinem Sohn, der Wahrheit und Gerechtigkeit durch seine Menschwerdung genug zu thun, durch welchen Entschluss die Einigkeit der Streitenden wiederhergestellt wird; das Ganze ist mit Geschmack und Gewandtheit ausgeführt. — Von den vorhin genannten Dichtern verfasste Bodel, der aus Arras gebürtig war und unter Ludwig dem Heiligen lebte, mehre solcher kleinen dramatischen Compositionen, Jeux genannt, wie le Jeu du Pèlerin; le Jeu de Robin et de Marion; le Jeu Adam oder de la Feuillée und le Jeu de Saint-Nicolas. Rutebeuf schrieb das berühmte Miracle vom Theophilus, dem Seneschal des Bischofs von Sicilien, der seine Seele dem Teufel verschreibt, aber durch die Fürbitte der Jungfrau Maria von der höllischen Verdammniss errettet wird.

Dies waren die Vorbildungen des Theaters während des zwölften, dreizehnten und vierzehnten Jh. Mit dem funfzehnten Jh. trat es aus diesen unzusammenhängenden, vereinzelten Anfängen zu völliger Bestimmtheit herauf in den drei Theatern der Passionsbrüderschaft, der Schreiber der Bazoche und der Kinder ohne Sorgen, welche nacheinander die Pflege des

geistlichen Dramas, der allegorischen Komödie und der Farçe übernahmen. Hier sehen wir also die Sonderung des tragischen und komischen Pathos, die nur eine allmälige sein konnte, im ähnlichem Gange sich gestalten, wie dies im Griechischen Drama der Fall war, nur dass die Form zurückblieb und das materielle Interesse an dem Inhalt überwog. *)

Den äusseren Impuls zur Concentrirung der mimischen Darstellungen gaben zunächst die Feierlichkeiten, welche der Einzug Kars VI in Paris 1380 veranlasste. Die Pilger führten vor dem Könige die Passion, ein Schauspiel, auf, wie man es noch nie gesehen. Einige Jahr später wiederholten sie ähnliche Vorstellungen bei der Vermählung des Königs mit Isabelle von Baiern und vereinigten sich theilweise zu einer förmlichen Gesellschaft, die sie confrairie, Brüderschaft nannten; ihre Vorstellungen selbst hiessen Mysterien, weil sie die Geschichte der Mysterien des Glaubens zum Gegenstand hatten; das berühmteste dieser Stücke war die Darstellung der Leidensgeschichte Christi und die Gesellschaft

*) Auch enthielten die geistlichen Dramen selbst in den Teufeln ein komödisches Element. — Das Miracle Rutebeufs, das Spiel vom heil. Nicolas und das auch dem Adam de la Hale zugeschriebene höchst anmuthige Schäferspiel von Robin und Marion finden sich bei Le Grand d'Aussy; Deutsche Uebersetz. v. Lütkemüller, 1796, Thl. II. S. 93—113. Das Miracle vom Theophilus ist die erste dramatische Gestaltung einer Seite der zu einem solchen weitverzweigten Riesenbaum ausgewachsenen Sage vom Dr. Faust; s. meine Schrift über Calderon's Tragödie vom wunderthätigen Magus; Halle 1829 S. 56—59. Für die folgende Geschichte des Theaters sind wir f. Bouterweck, Geschichte der Poesie, V. S. 95 — 117 mit Hinzuziehung Goujets gefolgt.

nannte sich deswegen confrairie de la Passion. Der Prévot von Paris verbot 1398 ihre Aufführungen als anstössig durch eine Ordonnanz, allein der König nahm sie in Schutz und ertheilte ihr 1402 ein eigenes Privilegium, das erste, wodurch das Theater der Europäischen Welt fixirt wurde. Der Kreis, in welchem sich dies Theater bewegte, war ganz und gar der kirchliche, dessen Momente wir S. 48 ff. angegeben haben. Das Mysterium der Passion war zuerst 1380 gespielt worden und scheint einen weitläufigen Apparat und ungeheures Personal erfordert zu haben; 1395 wurde Griseldis, 1400 die Auferstehung, 1404 die Empfängniss, 1406 das Mysterium von dem alten Testament, 1434 die heilige Katharina, 1437 die Rache, 1444 die heil. Hostie, 1450 die Geschichte der Apostel, 1459 die Zerstörung Troja's, 1468 das Sterben der Jungfrau Maria, 1474 das Mysterium von der Zukunft des Königs, der Fleischwerdung und Geburt unseres Herrn Jesus Christus, 1475 die Auferstehung, 1478 Hiob, 1480 das Mysterium de la France und das von der heil. Barba und dem heil. Dionysius; 1500 der heil. Dominicus; 1505 der Ritter, der seine Frau dem Teufel übergab; 1518 die Mysterien von der Himmelfahrt, von der heil. Margaretha, von unserer lieben Frau von Puy, vom Triumph der Normannen und vom Jovinian; 1520 von Peter und Paul aufgeführt. Der Charakter aller dieser Dramen war das Naive; das Ganze war auf den Ernst angelegt, eine tragische Wirkung wurde bezweckt; aber das Komische drängte sich überall zwischen ein und wechselte oft sehr grell mit dem Tragischen; die Behandlung des Einzelnen war ebenfalls sehr ungleich; das rei-

ne Pathos im Tragischen wie im Komischen, der glücklichste Zusammenhang der Scenen, der fliessendste Dialog; und dann wieder das ganz Leere, ja Abgeschmackte und Alberne, die sinnloseste Verknüpfung, das schleppendste Gespräch; endlich eine Vermischung des musikalischen Vortrags mit dem recitirenden, wie wir sie in ganz ähnlicher Weise bei dem Indischen Drama gefunden haben: die Versform war die kurzzeilige jambische. — Zuerst wurden diese kühnen, grossartig verworrenen Compositionen, die gegen Anachronismen und Costumwidrigkeiten ganz gleichgültig waren, an Festtagen auf den Strassen aufgeführt; dann räumte man ihnen das Hôtel de la Trinité, zuletzt einen Theil des Hôtel de Bourgogne ein. Die Bühne war ganz nach den Elementen der christlichen Weltanschauung, die den Stücken selbst zu Grunde lag, eingerichtet. Ein hohes Gerüst stand nach hinten zu, worauf Gott der Vater sass, eingehüllt in einen langen Talar, umgeben von Engeln. Niederwärts von diesem Gerüst lag die Hölle, aus deren Rachen die Teufel ausstiegen, worin sie hinabfuhren. Der übrige Raum zwischen Himmel und Hölle war die Welt. Die Zuschauer sassen in Reihen auf hintereinander erhöheten Sitzen, établies, die man ebenfalls nach kirchlichen Traditionen benannte; der höchste hiess das Paradies; zu beiden Seiten der Bühne standen Bänke, wo sich die Schauspieler niedersetzten, die ihre Scenen beendigt hatten. Die Stücke waren übrigens von solchem Umfang, dass sie nicht auf einmal gegeben werden konnten, sondern oft viele Tage, bis zu fünf Wochen hin dauerten, wie im Indischen; die Abtheilungen hiessen daher Journées.

Nach dem Vorbilde dieses Pariser Theaters wurden bald in allen Städten Frankreichs ähnliche errichtet und der Luxus in der Pracht der Decorationen sehr weit getrieben; durch das ganze sechszehnte Jh. hin erhielt sich der Styl der Mysterien fast unverändert fort und zwei Dichter, Gringore und Bouchet, wären besonders dafür thätig.

Aber schon vor der Passionsbrüderschaft hatte eine alte privilegirte Verbindung von Advocaten, Procuratoren und anderen Justizbeamten das Vorrecht gehabt, die öffentlichen Feste und Ceremonien zu ordnen und zu leiten. Sie hiess die Schreiber der Bazoche, les Clercs de la Bazoche. Sie wollte hinter der Confrairie de la passion nicht zurückbleiben und ebenfalls dramatische Vorstellungen geben; allein diese, auf ihr königliches Privilegium bestehend, verweigerte ihnen das Recht dazu und so gingen die Schreiber zur Erfindung der Moralitäten über, in welchen sie die nämlichen Gegenstände darstellten, die den Stoff der Mysterien ausmachten, mit dem Unterschied, dass sie das geschichtliche Element in eine moralisch-allegorische Deutung hinüberzogen. Die Kraft der Phantasie ist in diesem Gebiet wirklich bewunderungswürdig gewesen und konnte eine solche Fülle ächt allegorischer Gestalten nur in einer Zeit entwickeln, welche durchgängig in den Gegensatz des Phantastischen und Abstracten entzweiet war. In einer dieser witzigen Moralitäten, die Verurtheilung des Bankets, kommen Schmarotzerei, Leckerei, Gute Gesellschaft, Ihre Gesundheit, Mich zu bedanken und andere lustige Leute bei dem Herrn Banket zu einem Schmause zusammen. Da erschei-

nen Gicht, Schlagfluss, Kolik und andere Krankheiten an einem Fenster des Speisesaales und belauschen die Schmausenden. Banket ladet sie ein; aber nun entsteht ein Streit; die neuen Gäste prügeln sich mit den alten und die Trefflichen, Leckerei, Schmarotzerei, Ihre Gesundheit und Mich zu bedanken, bleiben todt auf dem Kampfplatz, worauf die noch übrigen Herrn Banket bei der Erfahrung verklagen, die ihn als den Veranlasser des Unglücks, zum Galgen verurtheilt; der Scharfrichter Diät vollzieht das Urtheil. — Durch das Streben, von dem historisch Gegebenen zu der Idee selbst sich hinzuwenden und die bleibenden Züge der lebendigen Wirklichkeit in den allegorischen Personen abstract herauszukehren, entwickelte sich die Kunst, den Widerspruch des Endlichen mit sich selbst, das Lächerliche darzustellen, was in den Mysterien nur vereinzelt und mehr als zufällig erschienen war; auch der moralische Standpunct an sich, der nicht die Tiefe und Totalität der religiösen Anschauung umfasst, sondern mehr mit den einzelnen Tugenden und Lastern zu thun hat, führte zur Behandlung komischer Charaktere, wie sie das Privatleben der Beobachtung des Dichters darbot; so entstand die Farçe. Unwillkürlich werden wir uns hierbei des Ganges erinnern, den die Griechische Komödie von dem allegorischen Charakter der alten Komödie zur Entwicklung der neuen nahm, in welcher das Ideal gänzlich in die Gewöhnlichkeit alltäglicher Erfahrung, die Begeisterung in die Klugheit, die Nothwendigkeit in den Zufall überging; S. Th. I. S. 269. Diese Farçen waren oft sehr gelungene Lustspiele und eine derselben, der Advocat Pathelin,

die einem Geistlichen Pierre Blanchet von Poitiers zugeschrieben wird und 1480 zum erstenmale aufgeführt sein soll, erhielt eine solche allgemeine Anerkennung, dass sie durch ganz Europa sich verbreitete, 1512 von Alexander Connibert in das Lateinische übersetzt, von Reuchlin nachgeahmt, 1706 von Brueys umgearbeitet und bis jetzt auf dem Repertoir erhalten wurde. Der Charakter des Advocaten ist das naivste Gemisch von ruhiger, gewissenfreier Schurkerei und Jovialität; gleich vortrefflich ist der Charakter seiner Frau Guillemette, welche die verwerfliche Denkart ihres Mannes wohl empfindet und tadelt, indessen als seine Frau dennoch auf alle seine Schelmenstreiche eingeht und nach seiner Vorschrift die Rolle einer Betrügerin meisterhaft spielt; auch die Intrigue, dass ein einfältiger Schaafhirt am Schluss den schlauen Advocaten nach dessen eigener Anweisung betrügt, ist im höchsten Grade komisch. Die kecke Leichtigkeit und Correctheit des Dialoges steht dieser inneren Tüchtigkeit nicht nach — Die Bazoche spielte zuerst in Privathäusern, später im königlichen Schlosse. Uebertriebene Zotenreisserei und persönliche Satire veranlassten, dass das Parlement ihre Bühne einigemal schloss, ja 1542 alle Mitglieder derselben in das Gefängniss werfen liess und sie 1545 ganz und gar aufhob.

Diese beiden Theater hatten noch ein drittes neben sich, was jedoch keine neue Richtung der Kunst, nur eine besondere Gestaltung der allegorischen Komödie entwickelte. Junge Leute aus angesehenen Familien in Paris kamen nämlich auf den Einfall, die S a t i r e in der dramatischen Form zu behandeln und führten ihn dadurch aus, dass sie die ganze Welt als

närrisch darstellten. Ihre Verbindung selbst, die von Karl VI privilegirt wurde, nannten sie Enfans sans souci, ihren Vorsteher Prince des sots und ihre Stücke selbst sotties. Die politische Zerrüttung des Landes gab ihnen Stoff genug zu derben und kecken Ausfällen, die ihnen die Gunst des Publicums in hohem Grade erwarben und lange erhielten; die Bazoche, als ihrer Tendenz zunächst stehend, empfing die Erlaubniss, ihre sotties ebenfalls aufführen zu dürfen. Der durchgreifende, einfache Mechanismus derselben lag darin, dass die Welt als allegorische Person mit den verschiedenen Narren als lauter allegorischen Figuren in Verwicklung gebracht wurde. So beklagt sich die Welt in einem Stücke, dass ihr Reich nicht mehr bestehen wolle; Missbrauch gibt ihr den Rath, wiederum der weltlichen Lust zu folgen, worauf die Welt vor Müdigkeit einschläft. Da klopft Missbrauch als Wunderthäter an umherstehende Bäume und nun springt aus dem einen der liederliche Narr hervor in der Kleidung eines Geistlichen, aus einem andern der grossthuende Narr als Soldat, aus einem dritten der bestochene Narr als Gerichtsperson; zu diesen Narren kommen noch andere und berathen sich mit ihnen über den Bau einer neuen Welt, den sie auch wirklich beginnen. Der Liederliche will bei dem Bau eines Kirchenpfeilers die Andacht anbringen, findet sie aber ungeschickt dazu und setzt die Heuchelei an ihre Stelle. Als der Bau schon von allen Seiten vorgerückt ist, wählen die Baumeister die Tollheit zur Dame ihres Herzens, suchen die Flüchtige zu erhaschen und rennen dabei ihr neues Weltgebäude um. Ueber dem Lärm erwacht die alte Welt, moralisirt über die

Narren und endigt das Schauspiel mit weisen Lehren. — Diese Kinder ohne Sorgen spielten auf Gerüsten an öffentlichen Plätzen, besonders in der Halle. Unter Franz I wurde ihr Muthwille der Censur des Parlementes unterworfen, wesshalb ihre Spottlust durch Masken und Aufschriften den Hang der Satire zu befriedigen suchte; die Ausgelassenheit darin machte neue Parlementsbeschlüsse nothwendig, bis die Gesellschaft, obschon sie ihr Ansehen fortwährend erhielt, 1612 gänzlich aufgehoben wurde.

Wie die dramatische Poesie sich ganz an das Bedürfniss der Gegenwart anschloss, wie sie der Unterhaltung eines gemischten Publicums und den Festlichkeiten des Hofes sehr gleich zu dienen suchte, wie sie aber in diesem Bestreben von dem Ernst der Mysterien allmälig zum allegorischen Witz und zur persönlichen Satire sich zuspitzte, so zeigt auch die Lyrik des vierzehnten und funfzehnten Jh. den Charakter des Verstandes, dessen künstliche Spiele das Gefühl selten rein hervortreten liessen. Aber nicht als einen Absprung von der früheren Lyrik darf man diese Erscheinung ansehen, nur als eine consequente Ausbildung des provençalischen Gesanges, der auch in seiner höchsten Blüthe von der Reflexion nie ganz frei war und jetzt nicht mehr mit selbstständiger Kraft, sondern in der Nachahmung fortdauerte. Am frischesten tönten in dieser Zeit die Volkslieder der Normandie; Frühlingsgesänge, Liebesklagen, der beliebte Hahnreispott, Kriegslieder (Orgiees), Trinklieder (Bacchanales), Tanzweisen und Quodlibets (coqs à l'âne) wurden sinnreich nnd anmuthig gedichtet. Besonders zeichnete sich in diesen Volksweisen Olivier

Basselin aus, ein Walkmüller in der Normandie, der in der Gegend von Vire lebte, 1419 st. und durch seine Chansons die Grundlage der Vaudevilles gab. Der Dichter, der noch im vierzehnten Jh. die Provençalische Kunstpoesie am glücklichsten in Nordfrankreich nachahmte, war der bekannte Memoirenschreiber Jean Froissart, 1337 zu Valenciennes geb. und 1400 zu Lille als Domherr gest. Die Naivetät und Behaglichkeit, welche seine Memoiren athmen, scheint auch das Element seiner lyrischen Gedichte gewesen zu sein, seiner Pastorellen, Rondeaux, Lais und Virelais; einen Theil derselben verschmolz er zu einer Art von Roman, Meliador oder der Sonnenritter. In seinem geistlichen Gedicht, die drei Marien, und in der Allegorie, das Paradies der Liebe, war er weniger eigenthümlich, als in jenen leichten Schöpfungen, die unmittelbar aus seinem vielfachen Verkehr mit den schönsten und gebildetsten Damen seiner damaligen Zeit hervorgingen. — Wahrhaft romantisch waren die Dichtungen des Herzogs Karl von Orleans, der fünf und zwanzig Jahr seines Lebens in Englischer Gefangenschaft zubrachte und während derselben viele zarte, oft schwermüthige Lieder sang. Er st. 1466. — Aber seit der Mitte des funfzehnten Jh. entwich die Tiefe des Gefühles immer mehr aus der Lyrik und zwei Züge traten charakteristisch darin hervor: die Neigung zum Witz, die nothwendig zum Komischen und zum epigrammatisch Pikanten führte, und das Streben, in der äussern Form so künstlich und elegant als irgend möglich zu erscheinen, wodurch sich die Dichtkunst immer mehr dem Conversationston annäherte. Diese Schärfe des Verstandes, diese Feinheit

der Diction, dieser Sinn für das Lächerliche, diese mit der Strophe und dem Reim leicht und anmuthig spielende Tändelei, sind der Fortschritt der Französischen Poesie. Neben diesen Richtungen dauerte die ältere allegorische immer noch fort; die Reflexion derselben schien mit der Komik der Fabliaux in die lyrische Form sich aufgelöst zu haben. Die berühmtesten Dichter jener Zeit stimmen im diesen Zügen durchweg überein. Martin Franc, der Secretair der Päpste Felix V und Nicolaus V, vertheidigte die Damen gegen Angriffe, die der Roman der Rose auf sie gemacht hatte, in einem allegorischen Gegenroman, der Champion der Damen; Alain Chartier schrieb den Streit des Fetten mit dem Mageren, zweier von Amor Begünstigten, ein Brevier für den Adel und das Buch der vier Damen: seine Stärke lag im sententiösen Moralisiren; François Villon, ein liederlicher, aber witziger Mensch, glänzte durch seine neckischen Satiren: das grosse und das kleine Testament; Guillaume Coquillart, Official zu Rheims, hatte an komischer Wortfülle und burlesker Leichtigkeit wenig seines Gleichen; Guillaume Cretin oder du Bois und Charles de Bordigné, der das frivole Geschichtchen von Pierre Faifeu hinterliess, lebten noch in das sechszehnte Jh. hinüber.

Noch eine ganze Reihe von Dichtern, Pierre Michault, Secretair des Herzogs von Burgund, Jean Molinet, Canonicus zu Valenciennes, Jean le Maire, Guillaume Michel, Olivier de la Marche, Michel d'Amboise und andere arbeiteten in dem nämlichen Sinn und Geschmack; das Galante, Witzige, Complimen-

tirende, Moralisirende und Allegorische verdrängte bei ihnen den innigen Ton des ächt Lyrischen.

Sowohl die dramatische wie die lyrische Poesie zeigen uns in dieser Zeit die Kraft der erwachenden Reflexion; die Form derselben war immer noch die Allegorie als die Verbindung des abstracten Gedankens mit einer bildlichen Vorstellung. Diese Richtung bemächtigte sich auch des Romanes. Die älteren metrischen Behandlungen der epischen Stoffe von Adenez, Rusticien de Pise, Chrestien de Troyes u. s. w. wurden im funfzehnten Jh. in Prosa umgeschrieben; selbst mit dem Roman von der Rose geschah dies durch den eben genannten Molinet; offenbar suchte man durch diese Umgestaltung die Poesie in die Sphäre der Conversation hinabzurücken und den Unterschied des älteren Sprachidioms mit der Sprache der Gegenwart aufzuheben. Viele dieser Bearbeitungen waren so glücklich, dass sie als Volksbücher sich noch Jahrhunderte hindurch bis zur Revolution erhielten. Indem aber der epische Trieb sich im zwölften und dreizehnten Jh. wirklich erschöpft hatte, so konnte jetzt als neue Entwicklung nur eine Romandichtung entstehen, die ganz und gar auf der Willkür der Dichter beruhete; weitläufige Heldengeschichten wurden erfunden, die in einem lockeren Zusammenhang eine unendliche Fülle bunter und wunderbarer Begebenheiten entfalteten; die wirkliche Welt, die volksthümliche Sage verschwanden in träumerischen und allegorischen Geschichten, wie wir bereits darauf aufmerksam gemacht haben, dass der Karolingische und Bretonische Sagenkreis in sich selbst endlich zu

einer phantastischen Auflösung sich hinneigten. Daher übersprangen diese Romane, von aller Bestimmtheit durch die Ueberlieferung lossgerissen, jede Zeitfolge und machten die Ritter der Tafelrunde zu späteren Helden, die erst auf die ihrigen gefolgt wären. Damit gewannen sie die Freiheit, in der Geschichte und Geographie unbedingt zu verfahren und Alles in das Mährchenhafte hinüberzuspielen. Das Lebendige und Positive waren die eingewebten Naturschilderungen, Beschreibungen von Schlössern und Palästen, Unterweisungen in einem adligen Betragen und feinem Benehmen, besonders in der Kunst, Liebesbriefe zu schreiben, endlich moralisirende Ergiessungen, wie dies Alles im Roman von der Rose schon gegeben war; der Mechanismus der Geschichte war beständig die begeisterte Liebe des Helden zu einer schönen Prinzessin, die ihn zur Vollführung erstaunenswürdiger Thaten, zur Ueberwindung der riesenhaftesten Gefahren beseelt. Die Darstellung war prosaisch, oft einfach, herzlich und anmuthig, oft aber auch geistlos, ungeschickt und unaustehlich breit. Dies ist der Cyklus der Amadisromane, der nur als die Verflüchtigung der früheren Epik und ihres objectiven Gehaltes in die subjective Laune angesehen werden kann; dass der Arturische Sagenkreis ihn am meisten vorgebildet habe, ist leicht zu sehen, aber merkwürdig ist es, dass die Verfasser dieser Romane sich auch auf Griechische Dichtungen berufen. Noch hat sich keine solche Quelle entdeckt, selbst nicht für den Amadis von Griechenland; jedoch ist die Manier der Griechischen Romanschreiber mit ihrer extremen Sentimentalität, ihren gedehnten Schilderungen, ihrer bald sü-

ssen bald faden und gedunsenen Geschwätzigkeit, mit ihren Wundern und vernunftlosen Unmöglichkeiten allerdings dem rhetorisch aufgeputzten Styl und dem dämmergrauen Wirrwarr der Amadisromane sehr verwandt; S. Th. I. S. 296. — Gewöhnlich wird die erste Erfindung der Geschichte des Amadis dem Portugisen Vasco de Lobeira beigelegt, der zu Anfang des vierzehnten Jh. gelebt haben soll; allein man weiss nichts recht sicheres darüber. Zunächst ist die Spanische Bearbeitung mit Gewissheit noch in das vierzehnte Jh. zu setzen; im funfzehnten begannen die Französischen Gestaltungen dieses Stoffs und im sechszehnten die Drucke und zahllosen Nachahmungen, gegen deren verderblichen Einfluss viele Theologen und Moralisten zu eifern anfingen. Die Hauptverzweigungen dieser grossen Romanfamilie sind Amadis von Gallien, Esplandian, Florisando, Lisuarte, Amadis von Griechenland, Florisel; Anaxartes, Rogel und Agesilas von Kolchis, Silvio de la Silva, Sphäramund und Amadis vom Gestirn; daran schlossen sich in den Nachahmungen als Nachkommen des Gallischen Amadis Florés von Griechenland, der Sonnenritter, Belianis, Primaleon, Palmerin von Oliva und andere. Die Concurrenz der Bearbeiter war überaus heftig; die Italiener und Deutschen nahmen die Amadisromane ebenfalls in ihre Literatur auf; endlich machte Gilbert Saunier, Sieur du Verdier zu Anfang des siebzehnten Jh. einen umfassenden Schluss, indem er in seinem Roman des Romans, der sieben starke Bände enthält, alle Amadisromane versammelte und mit ihm den Wunderglau-

ben, die Zauberei, Ritterlichkeit und Courtoisie des Mittelalters für Frankreich beendigte.*)

Jeder Uebergang des Geistes von einer Stufe, die er durchlebt hat, zu einer höheren kündigt sich durch Barbarei an. Die Bildung muss sich erst mannigfach nach vielen Seiten hin versuchen, bevor sie reife und gediegene Werke hervorzubringen im Stande ist. So löste sich im funfzehnten und sechszehnten Jh. die romantische Poesie Frankreichs allmälig in eine andere auf, deren Princip die Nachahmung des Antiken war. Diese Periode zeigte im sechszehnten Jh. zuerst eine ganz materielle Aufnahme der classischen Poesie; Marot, Jodelle, Ronsard copirten die Alten und mischten erlernte Einzelheiten, sogar eine Menge Griechischer und Lateinischer Wörter in ihre Dichtungen. Das Fremdartige der antiken Klarheit, Bestimmtheit und Kürze in Verhältniss zu dem Helldunkel, der Weichheit und Ausführlichkeit des immer noch fortwirkenden romantischen Sinnes erschien darin als rohe Formlosigkeit. Es entwickelte sich daraus zweitens eine Poesie, welche das Antike nicht mehr so unmittelbar nachahmte, sondern mit Bewusstsein zur Regel ihrer Compositionen erhob; das war das goldene Zeitalter der Französischen Literatur im siebzehnten Jh. unter Ludwig XIV. Nach und nach wurde man aber dieser Regelmässigkeit überdrüssig; die grossen Meister Corneille, Racine, Moliere, Boileau, galten

*) Die Literatur der Amadisromane s. bei Ebert. No. 479 — 488; über Inhalt und Styl der einzelnen Romane ist Val. Schmidt in der sehr gründlichen Abhandlung in den Wiener Jahrbüchern, 1826, Bd. XXXIII, S. 16 — 75 nachzulesen.

zwar noch unbedingt und eben so fest stand die in ihren Werken entfaltete Aesthetik. Jedoch während man der Theorie zu genügen glaubte, schlich sich ein anderer Geist ein und wendete die Poesie von den abstracten Regeln des Systems zur Auffassung des von Natur Gebotenen. Diese Epoche des Ueberganges von der alten Schule zur modernen, deren Repräsentanten Rousseau und Diderot wurden, bezeichnet Voltaire. *)

In der ersten Epoche dieser Periode nahm Marot den Standpunct einer unbefangenen Nachahmung der Alten ein; die Schule, die sich nach ihm unter dem Namen des Siebengestirns bildete, war in dem Streben, die Präcision der Griechischen und Lateinischen Classiker sich anzueignen, manierirt und verfiel in eine trockene Rhethorik, deren Nüchternheit für Einfachheit, deren Schwulst für Erhabenheit galt; endlich gelang es dem Malherbe, die Eleganz der Französischen Sprache mit der antiken Klarheit und rhythmi-

*) Wären uns von den Anfängen der Römischen Poesie mehr Kunden überkommen, so müsste die Vergleichnng zwischen der Aufnahme des Griechischen in das Römische und beider in das Französische, der Wachsthum solcher Verschmelzung, viel Interessantes und Lehrreiches ergeben. Man hat in diesser Parallele zu einseitig auf die Identität Ludwigs XIV mit Augustus und des Ministers Richelieu mit dem Maecenas reflectirt; man hätte auch auf die innere Einheit des formellen Charakters und auf die Widersprüche nationaler Cultur mit einer ausheimischen in diesen Poesieen achten sollen; die Atellanen und Mimen wären mit den populären Mysterien und Farçen, die Franciade Ronsards mit den Annalen des Ennius, die Henriade mit der Aeneis u. s. w. zu vergleichen; s. die Note am Schluss des I Thl. dieser Geschichte.

schen Harmonie auf eine natürliche Weise zu vereinigen; zugleich trat mit ihm der Alexandriner entschieden als die Versform auf, welche dem verständigen und formellen Charakter der Französischen Poesie am meisten zusagte. Für Drama und Erzählung wurde sie Gesetz; Wohllaut, Grösse und Anmuth wollte man keiner anderen metrischen Form zuerkennen und so verschwanden allmählig die älteren romantischen Versmaasse. Der frühere sogenannte Alexandriner war in seinen verschiedenen Modificationen eines der ältesten Versmaasse Europa's. Das Fränkische Epos in der Mehrzahl seiner Gedichte (S. oben S. 39), die Geschichte des Alexanders, das Poema del Cid bei den Spaniern, die Gedichte des Deutschen Sagenkreises waren darin verfasst. Die Engländer kannten es früh und benutzten es zu Shakespeare's Zeit komisch, aber die Franzosen gaben ihm Würde und Ernst und erhoben es zu ihrem tragischen und epischen Verse. Je mehr er ausgebildet ward, je inniger verband er sich mit Sentenzen und Antithesen, je mehr ward gefordert, dass die Stärke oder Spitzfindigkeit des Gedankens den Vers bilden und die Poesie ersetzen sollte. *)

Clément Marot war der Sohn Jean Marots aus der Normandie, der am Ende des sechszehnten und am Anfang des siebzehnten Jh. als Dichter berühmt war. Die Gemahlin Ludwigs XII, Anna von Bretagne, begünstigte ihn und am Hof Franz I bekleidete er die Stelle eines Garderobeintendanten. Er

*) S. Ludewig Tieck, Deutsches Theater, Bd. II. Berlin 1817, 8, S. V.

schrieb bei verschiedenen Veranlassungen Episteln, die nichts sind als ein Aggregat von Complimenten in eleganten Wendungen; ein Doctrinal des Princesses in 24 Rondeaux, worin er die Frauen in der Tugend unterwies; so trocken dasselbe war, so machte es doch bei Hof viel Glück, denn es war ungemein moralisch. Die Züge des Königs Ludwig XII gegen die Genueser und gegen die Venetianer suchte er durch ein paar allegorisch-epische Versuche zu verherrlichen, die er Reisen nannte; die dürrste Prosa eines rein chronologischen Berichtes wird darin nur selten von langweiligen Declamationen der allegorischen Personen und einigen wirklich poetischen Zügen unterbrochen. Doch ist in der Sprache ein Streben zum Reinlichen und Zierlichen sichtbar. — Sein Sohn Clément wurde 1495 zu Cahors geboren und entwickelte frühzeitig ein angenehmes und fruchtbares Talent. Durch den Vater bei Hof eingeführt, spann er mit den schönsten und geistreichsten Damen Liebschaften an, unter welchen seine Verbindung mit der liebenswürdigen Gräfin Diana von Poitiers die bedeutendste war; später entzweiete er sich mit ihr und war unzart genug, die vorher Gepriesene nun mit spöttischen Versen zu verfolgen. Marot bekleidete bei Franz I die Stelle eines Kammerdieners und wurde mit ihm bei Pavia gefangen genommen. Gleich nach seiner Befreiung ward er als des Lutherthums verdächtig in Paris gefangen gesetzt; eine komische Epistel, die er an den König richtete, errettete ihn aus der Haft, deren Musse er zur Erneuung des Romans von der Rose benutzte. Hierauf wollte der leichtsinnige Dichter ernsthaft werden nnd schrieb auch einige geistliche

Gedichte; allein bald knüpfte er mit der geistreichen Margaretha, Königin von Navarra, der ehemaligen Madame d'Alençon, eine neue Liebschaft an, welche dauernder ward, da er sie nicht, wie die mit der Gräfin Diana, durch Indiscretion störte. Jedoch zum zweitenmal ward er von der Geistlichkeit, die er durch seine poetische Uebersetzung der Psalme aufgebracht hatte, zur Verantwortung gezogen und musste trotz der Verwendung seiner Gönnerin aus Frankreich entfliehen; er ging an den Hof von Ferrara, dann nach Genf, von wo man ihn aber wegen seines anstössigen Wandels verwies, und starb endlich 1544 nach einem unstäten Treiben zu Turin. Marot war ein witziger, lustiger, aber frivoler Mensch; Calvin bewog ihn, zur reformirten Kirche überzutreten, allein eben so schnell warf er den neuen Glauben von sich, als er mit Franz sich wieder versöhnen wollte. Seine Poesie ist das Abbild dieser Flüchtigkeit; sie ist geschmackvoll, anmuthig, witzig, aber ohne alle Tiefe; ihr classischer Werth liegt darin, dass sie die Bestimmtheit und Klarheit des Italienischen und Römischen Styles blicken lässt, ohne doch weder das eigenthümliche Gefühl des Dichters selbst, noch die alte romantische Sinnesart der Nation aufzuopfern. Die naive Einheit dieser Elemente war die Macht, durch welche Marot Alles bezauberte. Er dichtete sehr viel; Uebersetzungen aus dem Lateinischen und Griechischen finden sich auch verhältnissmässig viele unter seinen Studien. Schon in seinem funfzehnten Jahr widmete er dem König Franz eine allegorische Erzählung, der Tempel des Cupido, die eine zahllose Menge ähnlich construirter Tempel und Tempelchen in Frankreich nach

sich zog; das beste seiner Jugendwerke ist ein Gespräch zweier Verliebten über die Kunst, den Damen zu gefallen. Seine Eklogen sind nur höfische Gelegenheitsgedichte; die Hölle dagegen ist ein vortreffliches Gedicht, worin er seine Verhaftung und Gefangenschaft zum Gegenstand der Satire machte: die Hölle ist das Gefängniss, Cerberus der Kerkermeister, die Gerichtsstube der Vorhof der Hölle, Minos einer der Criminal- und Polizeirichter, welche ihn verhörten. Seine 27 Elegieen und 44 Episteln, so wie seine religiösen und ernsten Lieder, namentlich seine Königsgesänge, sind ohne Bedeutung. Aber seine Epigramme, Rondeaux und kleinen tändelnden Lieder sind wegen ihrer Leichtigkeit und Lieblichkeit ausgezeichnet; diese Einfachheit und Gewandtheit wurde mit dem technischen Ausdruck Style marotique benannt und verleugnete sich auch nicht in der Uebersetzung der Psalme, die er in Gemeinschaft mit Beza verfertigte und die in den protestantischen Kirchen Frankreichs lange gebraucht wurde.

Der König Franz soll selbst gedichtet haben; seine Schwester Margarethe glänzte sogar in der Poesie. Sie war zuerst an den Herzog Karl von Alençon, nach dessen Tod an Heinrich d'Albret, König von Navarra, vermählt und starb 1549 zu Ortez in Bigorre, von ihren Zeitgenossen wegen ihres Dichterruhmes hoch verehrt. Sie versuchte sich fast in allen Gattungen; sie schrieb vier Mysterien: von der Geburt Jesu Christi, von der Anbetung der heil. drei Könige, von den unschuldigen Kindlein und von der Flucht Josephs und Marias in die Wüste; ausserdem zwei Farçen; die eine von den beiden Mädchen und

Ehemännern, die andere von den Personen Zuviel, Genug, Wenig und Weniger, eine dürre Allegorie. Ihre geistlichen Gedichte, der Spiegel der sündigen Seele, der Triumph des Lammes u. a., so wie ihre mythologische Erzählung von den Satyrn und Nymphen der Diana haben manche Verdienste der rhetorischen Darstellung; ein momentan in ächter Begeisterung aufglühendes Gefühl, ein subtiler Verstand, eine nicht gemeine Geübtheit der Reflexion geben sich darin kund; das Werk aber, wodurch Margaretha ihren Namen vorzugsweise auf die Nachwelt brachte, sind die hundert Novellen, worin sie eine Menge der S. 90 ff. charakterisirten Contes versammelte und mit gefälliger Natürlichkeit erzählte. Sie hatte es dabei so gut, wie Alfonsus und der Verf. des Dolopathos auf die Moral abgesehen; allein neben dem Pikanten der Geschichten verliert dieser Zweck seine Bedeutung und lässt das Interesse des materiellen Inhaltes nackt zurück. *)

Die enge Verbindung, worin Margarethe mit Marot stand, haben wir bereits erwähnt. Marot hatte Feinde, wie Jean le Blond, François Sagon u. a.; allein seine Anhänger und Freunde, zu denen auch sein Sohn Michel Marot als Dichter gerechnet werden muss, überwogen diese an poetischer Kraft, wie der unglückliche Etienne Dolet, ein Satiriker, der 1546 zu Paris als Ketzer verbrannt ward, und Mellin de St. Gelais, der als Abt von Reclus, als Almosenier

*) S. die Literatur über Margarethe bei Ebert No. 18074—84. Die hundert Novellen, die sehr oft gedruckt sind, führen den Gesammttitel: Heptameron, als Nachahmung des Boccazzischen Titels Decameron.

und Bibliothekar der Könige Franz I und Heinrich II zu Paris 1559 st. und sowohl im Leben durch seinen Leichtsinn, als in der Poesie durch seine Leichtigkeit und Anmuth in Epigrammen, Liedern, Rondeaux, kleinen Erzählungen Marot am nächsten stand. Er war in den Lateinischen und Italienischen Dichtern sehr belesen und wir werden sogleich von seinem durch dies Studium herbeigeführten Trauerspiel Sophonisbe zu reden haben.

Gegen die Mitte des sechszehnten Jh. bildete sich eine Schule, deren Stifter Ronsard, deren Mitglieder du Bellay, Antoine de Baif, Pontus de Thyard, Remi Belleau, Jean Daurat und Jodelle waren und die sich selbst die Französische Plejade nannte. Ihr Streben war durchaus die Nachahmung der alten Dichter. Wenn aber die Marotsche Schule in ihrer Unbefangenheit manches Werthvolle durch die Aneignung der antiken Formen hervorbrachte, so ward diese Schule durch ihre Gelehrsamkeit zum Pedantischen hingerissen; auch musste sie von St. Gelais und anderen Freunden Marots scharfen Tadel erfahren. Pierre de Ronsard war in einer alten adligen Familie 1525 geb., machte mehre Reisen nach England, den Niederlanden und Italien, erwarb sich die Gunst Heinrichs II und Karls IX und starb, mit reichen Pfründen überhäuft und von seinen Bewunderern als Fürst der Französischen Dichter gepriesen, 1585. Er schrieb rastlos sein ganzes Leben hindurch, hatte wirklich den Willen, etwas Grosses zu leisten und versuchte sich in den mannigfachsten Gattungen. Seine Bekanntschaft mit den Italienischen Dichtern führte ihn zu einer Nachahmung des Petrarca; mehre hun-

dert Sonette, deren Laura eine Cassandra ist, sammelte er unter dem Titel Les Amours und stellte sich damit an die Spitze der Französischen Sonettisten. Die Geschmacklosigkeit und Sinnlichkeit dieser Sonette ist oft alles Maass überschreitend; die Lieder, Elegieen und Madrigale, die in diesen Gedichten der Liebe mit vorkommen, sind ebenfalls wollüstig und ohne alle Zartheit. Dasselbe gilt von seinen fünf Büchern Oden, worin er den Horaz und Pindar nachahmen wollte, aber nur einen Wulst ungeheurer Phrasen zusammenhäufte. Endlich wollte er auch der Homer der Franzosen werden und begann seine Franciade in 4 Büchern, worin er allerdings mehr Würde und Eleganz verrieth, als in seiner Lyrik; auch ist sie freier von pedantischer Affectation und präciser im Ausdruck. Ihr Gegenstand war die Stiftung des Königreichs Frankreich durch den Sohn Hektors, Francus, den sein Oheim Helenus, den hohen Beruf des Neffen prophetisch vorauserkennend, mit Schiffen von Griechenland aussendet.

Weniger verkünstelt und schwülstig als Ronsard war Joachim du Bellay, der 1560 als designirter Erzbischof von Bourdeaux st. und als Vetter des berühmten Cardinals du Bellay bei Hof in grossem Ansehen stand. Er dichtete in der gesuchten, mit Latinismen und Hellenismen überladenen Manier seiner Schule Sonette, Oden, Lieder und Gelegenheitsgedichte, worin er den Ovid nachzuahmen suchte, weshalb auch seine Zeitgenossen ihm den Titel eines Französischen Ovid zu geben gefällig genug waren. Antoine de Baif, der Sohn eines gelehrten Philologen, bearbeitete den Thraso des Plautus und den

Eunuchen des Terenz für das Französische Theater und vereinigte in seinen übrigen Gedichten die empörendste Bigotterie mit der gelehrtesten Frivolität und priapeïschen Schamlosigkeit, um nicht hinter dem Martial zurückzubleiben. Sein Styl ist hart und trocken, ein Werk des puren Fleisses. Die übrigen Dichter des Siebengestirns hatten zu ihrer Zeit sehr gefeierte Namen, sind aber längst in verdiente Vergessenheit gesunken.

Nur Etienne Jodelle ist besonders herauszuheben. Er wurde als Erbherr auf Limodin 1532 zu Paris geboren und st. 1573. Er war unstreitig von allen Mitgliedern der neuen Schule derjenige, der den Geist der Französischen Sprache und Poesie mit der Diction und Form der antiken Poesie am glücklichsten vereinte. Nicht auf seine Oden, Episteln und Sonette, sondern auf seine Dramen muss man in dieser Beziehung sehen, denn durch Eine Tragödie, Cleopatra, und durch Ein Lustspiel, Abt Eugen, entschied er den Fall der älteren dramatischen Schule und begründete er das nach den Principien des antiken Drama's organisirte neue Theater der Franzosen; selbst den Chor behielt er bei. Im ersten Act der Cleopatra tritt zuerst der Schatten des Antonius auf, erzählt in einer langen Rede seine Geschichte, redet von seiner Cleopatra wie ein verliebter Ritter und meldet, dass er ihr so eben im Traum erschienen sei und ihr ihren Tod geweissagt habe. Dann erscheint Cleopatra mit zwei Vertrauten, theilt diesen ihren Traum mit und unterhält sich mit ihnen über die traurige Zukunft. Der Chor singt in kurzen Versen lange und langweilige Betrachtungen über die Lage der

Dinge. Der zweite Act enthält eine Berathschlagung des Octavianus mit seinen Begleitern Agrippa und Proculejus über das gegen Cleopatra zu beobachtende Verfahren. Im dritten Act kommt Cleopatra mit Octavianus, dessen Begleitern und einem Seleucus, der an ihr zum Verräther geworden, zusammen, weigert sich, als Gefangene dem Sieger nach Rom zu folgen und lässt ihren Zorn an dem Verräther aus. Im vierten Act beschliesst sie, freiwillig zu sterben und im fünften meldet Proculejus, dass sie gestorben sei. Jeden Act beendet der Chor, der in den letzten Acten auch als Theilnehmer und Rathgeber mitspricht, durch einen Gesang. Alle Gewohnheiten der Französischen Tragödie sind hier schon sichtbar: Einheit der Zeit, des Raumes und der Handlung; ausländisches Costum; fremde Geschichte; grosser Pomp der Declamation und geringe Thatentwicklung. Nur der Chor blieb späterhin fort und das Metrum ward durchgängig der Alexandriner, wogegen Jodelle noch die alten fünffüssigen Jamben anwendete und nur in den kräftiger sein sollenden Stellen den Alexandriner. Jodelle konnte seine Erfindung keinem der herrschenden Theater zur Aufführung anvertrauen; er spielte daher in einem Hotel das Stück mit einigen Freunden selbst und übernahm, da er erst zwanzig Jahr alt war, die Rolle der Cleopatra; auch war er so glücklich, das Interesse und den Beifall des Hofes zu gewinnen. Er schrieb noch eine Tragödie, Dido, und bediente sich in ihr, mit Ausnahme der chorischen Stellen, schon ganz des Alexandriners; auch suchte er der Sprache mehr Würde zu geben, da er statt ihrer in der Cleopatra mehr Kraft und Feuer des Pathos gezeigt hatte.

Allein dies Stück war nicht von der entscheidenden Wirksamkeit, wie das erstere. Für das Lustspiel war aber sein dem Plautus und Terenz mit grosser Freiheit nachgebildetes Charakterstück Eugène ou la Rencontre von der nämlichen Bedeutung, wie seine Cleopatra für das tragische Schauspiel. Der reiche und wohlgenährte Abt Eugen theilt seine Gedanken über die Freuden des geistlichen Standes seinem Capellan ohne Rückhalt mit und gebraucht ihn in dem Liebesverständniss, in welchem er mit der schönen Ehefrau eines einfältigen Mannes lebt, zum Kuppler. Als er erfährt, dass ein von der Armee zurückgekommener Gascogner der zweite glückliche Liebhaber der Schönen ist, geräth er anfänglich in Verzweiflung, weiss aber am Ende die Umstände so schlau zu benutzen und die verschiedenen Intriguen so geschickt zu leiten, dass seine Schwester dem Gascogner in Ehren zu Theil wird, er selbst aber mit Genehmigung des Eheherrn seiner Geliebten vertragsmässig das Recht erhält, sich in Frieden und gleichsam ehelich zu ihr zu gesellen, so oft es ihm beliebt. Diese schaamlose Auflösung zeigt uns noch die Ausgelassenheit der alten Farçen und findet ihren nächsten Vergleichungspunct am Tartüffe Molières. Uebrigens sind die Charaktere an sich gut gezeichnet, nur überladen; die Situationen sind interessant und komisch, und der Sprache in kurzen Versen fehlt es nicht an Leichtigkeit; der Witz ist meist roh und ungezogen. *)

*) S. über das Siebengestirn Bouterwecks Geschichte der Poesie Bd. V. S. 198—230; das von ihm benutzte Material in Goujets Bibliothéque françoise T. XI—XV.

Die Bewegung, welche den Kern der Französischen Plejade ausmachte, die antike Sprache und Composition im Lyrischen, Epischen und Dramatischen der nationalen Poesie einzupflanzen, war eine allgemeine; nur daraus ist das ungemessene Lob erklärbar, was diesen Dichtern gezollt wurde, nur daraus der Wetteifer so viel verschiedener Talente, die mit jener Schule in keiner unmittelbaren Berührung standen, für die nämliche Sache. Mit rastloser Thätigkeit wurde besonders die dramatische Poesie betrieben, weil sie in den gesellschaftlichen Sinn der Franzosen am tiefsten eingriff und durch ihre Oeffentlichkeit das Trachten der Dichter nach Ruhm am schnellsten befriedigte.

Eine grosse Zahl dramatischer Dichter, besonders tragischer, wäre bis auf Corneille zu nennen, allein nur wenige davon waren bedeutend. Wir erwähnen, dass von St. Gélais ein Trauerspiel in Prosa, Sophonisbe, 1559 aufgeführt wurde; Jacques Grevin und Gabriel Bonnin schlossen sich ganz an Jodelle an; die Brüder Jean und Jacques de la Taille schrieben Lustspiele in Prosa; Jean verfasste auch ein Trauerspiel, die Hungersnoth, von nicht gemeinem Werth; Nicolas Filleul versuchte Schäferdramen im neuen Styl; Pierre Matthieu, Nicolas de Montreux, Jean Heudon dachten an romantische Stoffe, ja, der Pater Fronton bearbeitete sogar die Geschichte der Jungfrau von Orleans für die Bühne. Am ausgezeichnetsten waren die Leistungen von Robert Garnier, der die Abwechselung männlicher und weiblicher Reime für die poetische Theatersprache zum Gesetz erhob. Er benutzte den Sophokles, Euri-

pides und Seneca, sehr fleissig, erhöhete die Würde des Ausdrucks und glänzte in rednerischen Ausführungen, vorzüglich in seinem berühmten Hippolyte, der 1573 erschien. Auch da, wo er den Stoff nicht aus der Griechischen oder Römischen Geschichte entlehnte, wie in den Jüdinnen, einer Darstellung der Geschichte des Königs Zedekias, bediente er sich des Chors als mithandelnder Person, und nur in einem Trauerspiel, Bradamante, das er zum Theil nach dem Ariost dichtete, wagte er ihn fortzulassen. La Peyrouse gab 1555 mit seiner Medea das erste Muster eines ganz in Alexandrinern gereimten Trauerspiels. Die Werke der genannten Dichter wurden auf Privatbühnen aufgeführt, weil die älteren Gesellschaften noch im Besitz der Privilegien waren; allein die allgemeine Wendung des Geschmacks liess die Passionsbrüderschaft bereitwillig finden, ihr Privilegium 1592 der Troupe de la Comédie Françoise zu verpachten und 1600 noch einer andern Gesellschaft die Erlaubniss zu ertheilen, in einem anderen Quartiere von Paris, dem Marais, regelmässige Schauspiele zu geben. Die erstere Gesellschaft besoldete Alexander Hardy als ihren Theaterdichter, einen Mann von grosser Belesenheit und technischer Gewandtheit, der historische Stoffe schnell und glücklich in Scenen zu setzen verstand. Er soll über 800 Stücke geschrieben haben, von denen noch ungefähr 40 sich erhalten haben, unter welchen einige verrathen, dass ihr Verfasser bei aller Flüchtigkeit doch Sinn für das wahre tragische Pathos hatte; seine Dramen nannte er selbst Tragikomödien. Das Lustspiel blieb im Verhältniss zur Tragödie zurück; Pierre

de la Rivey that in der letzteren Hälfte des sechszehnten Jh. zwar Manches dafür, allein die Farce blieb doch noch immer der Liebling des Publicums, das sich an den rohen Witzen des dicken Wilhelm, wie damals der Pariser Kasperle hiess, und an den burlesken Streichen des närrischen Tabarin und Turlupin für die Ernsthaftigkeit zu enschädigen suchte, die es bei dem affectirten Pomp der Tragödien beobachten musste, um hinter dem vornehmen und gelehrten Geschmack des Hofes nicht zurückzubleiben. Bis auf Corneille hin dauerte dieser Gegensatz fort; im Tragischen waren seine unmittelbaren Vorgänger Jean Rotrou, st. 1650, Balthasar Baro und Mayret, welche beiden sich zum Spanischen Geschmak hinneigten; Mayrets Schäferspiel Silvanire und seine Tragödie Sophonisbe erwarben besondere Berühmtheit und Sophonisbe wurde kurz vor Corneille's Cid 1655 mit grösstem Beifall aufgenommen.

Wenn wir die Gährung, die im sechszehnten Jh. durch die tiefen Bewegungen auf dem kirchlichen Gebiet und durch das so allgemein und so emsig betriebene Studium der Classiker auf dem der Kunst statt fand, wenn wir den Untergang der alten romantischen Sinnesart, ihre Auflösung in den Moralitäten und Amadisromanen, wenn wir endlich die lächerlichen Verkehrtheiten erwägen, die in der Ronsardschen Schule durch Sprachmengerei und verschrobene Compositionen nach antiken Vorbildern sich ergaben, so werden wir von selbst erwarten, dass diese mannigfachen Verzerrungen des Sittlichen und Aesthetischen auch in Einen Brennpunct zusammentrafen. Dies geschah in dem Roman Gargantua und Pan-

tagruel von François Rabelais. Er ward zu Chinon in Touraine geboren, war erst Franciscaner, dann Benedictiner, hierauf Lehrer der Medicin auf der Universität zu Montpellier und wusste sich die Gunst des Königs Franz und des Cardinals du Bellay zu erwerben. Sein Roman ward von der theologischen Facultät zu Paris verboten, aber der König hob das Verbot wieder auf und Rabelais st. gegen 1553, wenn auch oft als Ketzer und Atheist angefochten, doch nie überführt, im behaglichen Genuss einer guten Pfründe. Rabelais war Meister der poetischen Carricatur und verstand mit dem kühnsten Uebermuth und dem ungeheuersten burlesken Witz zu schreiben; seinen Cynismus sollte man ihm dabei so wenig zum Vorwurf machen, als dem Aristophanes, denn er wird ewig ein unentbehrliches Element solcher Darstellungen bleiben müssen; auch die gewaltsame Behandlung der Sprache, die Schöpfung so unzählig neuer Worte sollte man ihm nur als Verdienst anrechnen, denn der komische Dichter muss so gut wie der Maler des Komischen das Heterogenste zu den seltsamsten Gestaltungen zusammenfügen dürfen, um uns den Widerspruch des Lächerlichen recht fühlen zu lassen. Ein ganz falscher Gesichtspunct ist es, wenn man den Roman des Rabelais mit dem Don Quixote des Cervantes hat parallelisiren und dann in jenem natürlich nur Rohheit und Gemeinheit, keine Idee hat finden wollen. Muss denn jedes Buch, was den Namen Roman führt, ein Werk nach dem Begriff der Aesthetik der Neueren sein? Roman nannte Rabelais sein Buch, weil es halb und halb eine Geschichte erzählt. Und muss der satirische Roman

nothwendig einen Plan haben, muss er ein Lehrgebäude sein? Liegt nicht in der komischen Poesie die grösste Willkür als eine Berechtigung? Die Sprache des Rabelais ist nicht die classische des Cervantes; dies Urtheil ist sehr wahr, allein sie ist die classische dieser überschwenglichen, mit riesenhaften Kräften und dem Ton nach mit der naiven Einfalt eines Kindes spielenden Ausgelassenheit. Rabelais hat auf den Krieg der Franzosen mit den Niederländern, auf die Justiz, auf das Hofleben, die Kirche, die Gelehrten u. s. w. viel satirische Züge eingeflochten, die eine ganz specielle Bedeutung haben, allein er hat die Idee darin nie untergehen lassen, sondern in dem Einzelnen das Allgemeine so treffend dargestellt, dass seine Dichtung einen bleibenden, einen universellen Werth erhalten hat. Mit der Geschichte des Gargantua beschäftigt sich nur das erste Buch; die übrigen vier erzählen die seines Sohnes Pantagruel; jener ist ein Fresser, dieser ein Säufer. Wir heben nur einen Zug aus dem Ganzen hervor, um zu zeigen, wie bei Rabelais die Poesie des Mittelalters erscheint. Als Pantagruel an dem Krieg der Dipsoden und Amauroten Theil nahm, ward seinem Philosophen Epistemon der Kopf abgehauen. Aber Panurge, Pantagruels Gesellschafter, nähete ihm denselben wieder an und machte ihn lebendig. Nun erzählte Epistemon, was er in der Hölle, worin er unterdessen gewesen, gesehen habe: Alexander der Grosse flickte Hosen, der Römische Zauderer Fabius reihete Paternoster aneinander, König Artus und die Ritter der Tafelrunde waren Schiffleute auf den Höllenflüssen und erhielten, wenn sich die Teufel mit

Schifferstechen belustigten, einen Nasenstüber zur Belohnung, Nero war ein Gaukler, der um einen Pfennig sang und Fierabras zum Famulus hatte, Gottfrid von Bouillon ein Rosenkranzmacher und Bilderverkäufer, die vier Haimonskinder waren Marktschreier, Oger der Däne putzte Harnische, Hüon von Bourdeaux war Fassbinder, Melusina eine Küchenstrunze u. s. w.

Wornach die Marotsche Schule mit bald hellerem, bald dunklerem Instinct strebte, was die Schule des Siebengestirns mit kahlverständigem Sinn einseitig verfolgte, das sollte Malherbe und seine Schule in dem Grade erreichen, dass die Französischen Kritiker seit Boileau mit ihm den Anfang der wahren Französischen Poesie setzen zu können glauben. Wenn nämlich in der Marotschen Schule noch der Ton der mittelalterlichen Dichtung vorschlug, wenn in der Ronsardschen die antike Sprache, Composition und Mythologie bis zur Unterdrückung des Französischen vorherrschte, so erlangte Malherbe endlich diejenige Einheit der antiken Bildungsweise mit dem Geist der Französischen Sprache, welche von diesem Augenblick an als unabänderliche Norm galt. Die Willkür, Regellossigkeit, phantastische Wildheit und Sprachfreiheit des Rabelais und seiner Nachfolger ist gleichsam die Ironie dieses etiquettenmässigen Zwanges, dieser Abgemessenheit des Ausdrucks und des Verses, dieser Zahmheit der Phantasie und rein rhetorischen Begeisterung, welche sich jetzt der Französischen Poesie bemächtigten. Was wir aber S. 135 bemerkten, dass die Richtung auf das Formelle und abstract Verständige, wie sie sich im vierzehnten und funfzehnten Jh.

in der immer mehr mit dem Hofleben sich verschmelzenden Poesie offenbarte, gar nicht ausser Zusammenhang stehe mit früheren Erscheinungen, das gilt auch von Malherbe. Seine gedankenarme, phantasielose Poesie, seine wohlklingenden Alexandriner, seine zierlichen und ausgesuchten Redensarten waren nur das Resultat vieler vorangegangenen Tendenzen und er war nur derjenige, dem die Darstellung dieses nothwendigen Resultates zuerst gelang. Dies sein Verdienst ist ihm nicht zu schmälern; aber mehr darf ihm auch nicht zugerechnet werden, wenn man anders der Geschichte der Französischen Dichtkunst vor ihm eingedenk bleiben will. Selbst in der Reinheit und Eleganz der Sprache hatte er Bertaud und Desportes zu Vorgängern. Jean Bertaud war Grossalmosenier der Königin Maria von Medici und schrieb ausser anderen geistlichen Gedichten besonders eine Folge von Trauerreden in correcten Alexandrinern. Philippe Desportes, ebenfalls ein angesehener Prälat, Günstling Heinrichs III, verfasste recht anständige und oft gefällige Sonette, Elegieen und Liebeslieder; am meisten stechen seine Bergeries hervor, in denen er das Glück des Landlebens pries. — François de Malherbe ward 1555 zu Caen aus einem vornehmen Normannischen Geschlecht geboren, studirte zu Heidelberg und Basel, kämpfte unter der Ligue gegen Heinrich IV, lebte im Gefolge des Herzogs von Angouleme in der Provence, trat aber später in vielfache Verbindung mit dem Hof und st. 1628. Seine meisten Poesieen waren Gelegenheitsgedichte, Sonette, Epigramme, Lieder und Stanzen, eine zwischen Ode und Lied ziemlich charakterlos schwebende Gattung.

Er schrieb nicht viel, aber, was er dichtete, war so überlegt, so durchgearbeitet und sauber abgefeilt, dass Metrum, Diction und Gedanke wohlklingend, würdig und wahr erschienen. — Diese Verständigkeit des Inhaltes, Richtigkeit der Beschreibung und Harmonie des Rhythmus in reinem Französisch bezauberten die Nation. Theophile Viaud, Kammerjunker an Heinrichs IV Hof, gestorben 1626, eiferte nicht ohne Glück mit Malherbe in der Ode; François Maynard, geb. 1582 zu Toulouse, Secretair der Königin Margarethe, gest. 1646 als Staatsrath, suchte in seinen Epigrammen, Liedern und Stanzen auch so einfach und gebildet wie Malherbe zu sein; Honorat de Bevil, Ritter und Herr von Racan, st. 1670, war wie Maynard ein Schüler Malherbe's, und that sich in Bergerien hervor, die er theils lyrisch, theils nach Italienischen Mustern dramatisch behandelte. Claude de l'Etoile, Mitglied der Akademie, machte die Poesie zum Organ seiner Schmeichelei bei Richelieu; Jean François Sarazin, ein Landsmann Malherbe's, gest. 1654, sagte den Damen versificirte Artigkeiten. Mehre Dichter, wie Germain Habert, Claude de Malleville und Andere, beschäftigten sich neben ihrer galanten Gelegenheitspoesie besonders mit der gereimten Paraphrasirung von Psalmen, ein Unwesen, das mit Marots Uebersetzung der Psalme begann und sich das ganze siebzehnte Jh. hindurch erhielt; das Lächerliche dabei war, dass man solche Umschreibungen, wenn sie nur wohlklingend und correct ausfielen, bereits für Poesie hielt. Am kräftigsten und eigenthümlichsten von allen Lyrikern dieser Epoche zeigte sich Marc-Antoine Gerard de St. Amand, seit 1637 Mit-

glied der Franz. Akademie; er war reicher an ächtdichterischen Gefühl und an wahrer Phantasie, als die meisten der eben genannten Poeten.

Wenn Malherbe und seine Schule die classische Lyrik der Franzosen begründete, so war Mathurin Regnier Schöpfer ihrer classischen Satire. Er wurde 1573 zu Chartres geboren. Zweimal besuchte er als Begleiter des Cardinal Franz von Joyeuse und des Gesandten Philipp von Bethüne Rom und empfing durch sie ein reichliches Einkommen. Er verschwendete aber Alles in Ueppigkeit und st. 1613 an Entkräftung. Regnier hat uns noch 16 Satiren hinterlassen, die sämmtlich das Gepräge des Genies an sich tragen. Sein Alexandriner ist nicht so flüssig wie der Malherbesche; sein Ernst ist nicht der tieferschütternde des Juvenal und Persius, denen er nachstrebte, aber seine Gemälde sind aus der klarsten Beobachtung des Lebens geschöpft, seine Sprache wahr und scharf und sein Witz kernig.

Sowohl bei der Ronsardschen als bei der Malherbeschen Schule haben wir bereits der Schäferpoesie erwähnen müssen. Unter Voraussetzung dessen, was wir in dieser Beziehung von Mayret, Desportes und Racan schon gesagt haben, wollen wir noch die vorzüglichsten Werke nennen, welche die bukolische Gattung während des siebzehnten Jh. entwickelte. Sie war im Durchschnitt die Maske, hinter deren scheinbar unbefangenen Zügen die Galanterie, Coquetterie, Wollust und Schmeichelei sich verbarg. Die Idyllen des Theokritos waren schon eine künstliche Gestaltung des Sicilianischen Mimus; die Eklogen

Virgils waren eine höfische Umbildung Theokritischer Muster; die Französischen Pastorellen des siebzehnten Jh. waren nicht mehr jene anmuthigen Scherze, jene zärtlichen Wechselgesänge, die in der alten Nord- und Südfranzösischen Poesie aus wirklichen Anschauungen und Gefühlen hervorgingen, sondern grösstentheils eine Verzerrung der Virgilianischen Jdyllen. Was sich noch von wahrer Dichtkunst darin zeigte, das gehörte theils Spanischen Vorbildern, theils einem unbewussten Ueberrest der alten romantischen Sinnesweisse an; dies letztere war der Fall in dem Schäferroman Astrée, den Honoré d'Urfé, geb. 1567 zu Marseille, im Anfang des siebzehnten Jh. herausgab. Offenbar hatte er Spanische Dichtungen vor Augen, allein ein eigenthümliches Zartgefühl und ein lebendiges Interesse für das Schwärmerische leiteten ihn in seiner Composition mit sicherem Zuge. D'Urfé's eigene Geschichte soll dem Ganzen zu Grunde liegen, ist aber hinter einem künstlichen Gerüst von Franken, Burgundern, Römern, Druiden, Nymphen u. s. w. versteckt und von einer Menge geschickt eingeflochtener Novellen durchbrochen. Die Darstellung schliesst sich zunächst an die der besseren Amadisromane an; sie ist anmuthig, allein durch Wiederholungen, durch überfliessende Geschwätzigkeit und leere Grübeleien über die Liebe wird sie oft langweilig. Hierzu kommt die weite Ausdehnung des Romans, denn er umfasst fünf ziemlich starke Bände, genoss aber nichts desto weniger einer ungemeinen Verehrung. — Als der lobenswertheste Nachahmer der Virgilianischen Hirtenpoesie ist Jean Renaud de Segrais zu nennen, geb. 1624 zu Caen, Kammerherr der Herzogin von

Montpensier, Marie Louise d'Orléans, gest. 1701. Mit seiner Freundin, der Gräfin La Fayette, schrieb er gemeinschaftlich zwei Romane, Zaïde und die Prinzessin von Cleve, die zwar mit vielem Beifall aufgenommen wurden, ihm aber doch nicht den Ruhm erwarben, der ihm durch seine zärtlichen Eklogen unbedingt zugesichert ist; der elegische Ton derselben ist vortrefflich und im Ausdruck edel, rein und ungekünstelt; nur zuweilen wird er einförmig und süsslich, ein Fehler, woran besonders des Segrais episch-bukolisches Gedicht Athis kränkelt. — Auch eine Idyllendichterin, Madame Antoinette Deshoulières, die 1638—1694 zu Paris lebte, machte sich berühmt. Sie war eine recht gute Frau, die eine Menge trivialer Verse schrieb; die Idyllen sind noch das Beste von ihnen; weil für sie ein weiches Gefühl und ein mittelmässiger Verstand allenfalls ausreicht, so kann man in dem einfachen Ausdruck der beschränkten Empfindung schon eine gewisse Befriedigung finden. Aber selbst die gepriesenste ihrer Idyllen, welche die Leidenschaftlosigkeit der Lämmer mit einem predigerhaften Pathos besingt, gehört nicht einmal ihr, sondern einem 1580 gestorbenen obscuren Dichter, Antoine de Cotel, dessen Verse sie blos etwas modernisirte. —

Es ist zwischen der Malherbeschen Schule, die in der ersten Hälfte des siebzehnten Jh. blühete und zwischen den Dichtern des eigentlichen Siècle de Louis XIV keine chronologische Grenze zu ziehen; es wäre lächerlich, irgend ein bestimmtes Jahr für den Anfang der Bildung, die unter diesem Monarchen herrschend war, festzusetzen. Aber auch sonst wird

in den Verhältnissen des Lebens, insofern sie die Kunst bedingen, keine sonderliche Veränderung sichtbar; wie sie seit Franz I und noch tiefer hinab seit Philipp dem Schönen sich gestaltet hatten, so blieben sie und die Biographie der Französischen Dichter hat daher viel Monotones. Sie werden in Paris oder in einer Provincialstadt geboren, in einem Jesuitercollegium unterrichtet, erwerben sich die Gönnerschaft eines adligen Herrn oder einer vornehmen Dame, sind endlich so glücklich, die Aufmerksamkeit des Königs auf sich zu ziehen, werden meistens Mitglieder der Akademie, bekommen, wenn sie Abbé's sind, eine Pfründe, wenn nicht, eine königliche Pension und sterben nach einem epikuräischen Lebensgenuss gewöhnlich in einem hohen Alter. Unter Ludwig XIV empfingen diese Verhältnisse nur einen noch glänzenderen Anstrich und wie so das Aeussere seinen Pomp erhöhete, wie die gesellschaftliche Feinheit und Grazie ihren Gipfel erstieg, so erschien auch das Wesen der Kunst nicht als ein anderes, sondern nur als ein noch bestimmteres und verklärteres. Ihr Inneres war aber dasselbe, jene Einheit des Antiken mit dem Französischen, die nun schon die Aufgabe der zahllosen Dichter dreier Schulen gewesen war. Alle Gattungen der Poesie wurden in dieser Zeit durch classische Dichter angebauet und mit dem Leben der Stadt Paris und des Hofes in die innigste Verbindung gebracht. Aber keine Gattung vermochte sich allen Interessen der gebildeten Gesellschaft so anzuschmiegen und die Nation so mit dem Wahn zu erfüllen, dass ihre Dichter die Römischen und Griechischen nicht blos erreichten, sondern noch übertrāfen, als die

dramatische; die epische und lyrische blieben dagegen ziemlich auf dem Standpunct zurück, den sie in der Ronsardschen und Malherbeschen Schule schon inne hatten, nur dass auch hier die Sprache eine grössere Präcision und Eleganz erlangte. Will man daher perspectivisch zu Werke gehen, so muss man von diesen Gattungen beginnen und von ihnen zur dramatischen aufsteigen.

In der epischen sind die Versuche zu einem wirklichen Epos, die Romane und die leichten Erzählungen zu unterscheiden. Ganz in dem immer mehr verschwindenden romantischen Geschmack dichtete Jean Desmarets de St. Sorlin, ein Günstling Richelieu's, einer der ersten Mitglieder der von diesem gestifteten Akademie, gest. 1676, ein Epos Clovis, worin er den ersten christlichen König der Franken, den mächtigen Begründer ihrer Monarchie, Chlodwig zum Gegenstand einer wunderbaren, an Abenteuern, Zaubereien, Liebschaften und Heldenthaten reichen Erzählung machte. Wirklich schimmerte in diesem Glanz alles Reizende des alten Ritterepos hindurch, allein die Form blieb mangelhaft; sie hatte weder das Naive der alten Dichter noch die Würde des classischen Epos. Da Ronsard die Sage vom Trojanischen Francus, Desmarets die Geschichte Chlodwigs schon weggenommen hatten, so rückte Jean Chapelain, Desmarets Zeitgenosse nud ebenfalls Akademiker, weiter zur Geschichte der Jungfrau von Orleans. Er hatte schon durch Oden, Sonette und Madrigale einen vortheilhaften Ruhm erworben, als er die zwölf endlosen Gesänge seines befreieten Frankreichs herausgab, aber durch diese so mühsame als trockne Ar-

heit die Erwartung des Publicums nicht im Geringsten befriedigte. Nicht weniger geschmacklos als Chapelains Pücelle, aber doch von einem etwas höheren Anflug der Phantasie belebt, fiel das besiegte Rom oder Alarich von George de Scudéry aus. Er war aus einer Provençalischen Familie 1601 zu Havre de Grace geboren, ward 1650 Mitglied der Akademie und st. zu Paris 1667. Einen viel poetischeren Sinn als der gelehrte und steife Scudéry bewies der Jesuite Pierre le Moine, geb. 1601—1672, in seinem Epos vom heiligen Ludwig oder von der Wiedereroberung der heiligen Krone. Schon die Wahl des Gegenstandes war glücklicher; er bot eine Welt, worin der Dichter sich mit wahrer Begeisterung bewegen konnte, denn die Franciade, Clovis und Alarich lagen von aller lebendigen Anschauung zu weit ab und wurden nebulös; die Jungfrau von Orleans war aber deshalb ein schwieriger Stoff, weil die heldenmüthige Retterin Frankreichs von ihren eigenen Landsleuten aus Neid und Ueberdruss, nachdem sie dieselbe erst vergöttert hatten, verrathen, dem Feind und einem schmählichen Tode hingegeben war. Die Thaten und Schicksale des heiligen Ludwig standen dagegen mit allem Romantischen in Beziehung und mit dem Ernst der Wahrheit und der Würde eines für das religiöse und National-Gefühl gleich sehr geheiligten Helden war zugleich der Phantasie ein freier Spielraum eröffnet. Allein le Moine verlor sich zu sehr in eine monotone Feierlichkeit und in schwülstige Metaphern, als dass er in dem einfachen Styl des wahren Epos hätte darstellen und das Publicum an sich fesseln können. Die Geschichte Chlodwigs wurde später noch einmal

von Limojon de St. Didier aus Avignon, der bis 1739 lebte, bearbeitet, allein wenn dieser Dichter auch mehr Eleganz als Desmarets zeigte, so hatte er doch nicht den mindesten Erfolg. Alles, was die Französische Aesthetik von einem Epos fordern konnte, wurde ihr endlich in den Begebenheiten des Telemach durch François de Salignac de la Motte Fénelon, den bekannten Erzbischof von Cambray, geb. 1651, gest. 1715, erfüllt. Zwar war er nicht, wie die genannten Epen in Alexandrinern, aber in einer sehr gehaltenen, wohllautenden und bei aller Würde lieblichen Prosa geschrieben. Auch der Plan des Ganzen, die Vertheilung der Episoden, das Gleichgewicht des Mythologischen und Wunderbaren mit dem Menschlichen und Begreiflichen, die unmittelbare Verknüpfung mit der Homerischen Odyssee riss die Franzosen zur höchsten Bewunderung hin. Und doch ist das Epische im Telemach untergeordnet; das Didaktische, um einen jungen Fürsten angenehm über seine Pflichten zu belehren, ist die Hauptsache und dies Interesse des Verstandes, wodurch Kalypso, Mentor u. s. w. zu allegorischen Figuren herabsinken, war es vorzüglich, was die Franzosen so unwiderstehlich einnahm.

Mehr dichterisches Leben als in den feierlich langweiligen oder moralisirenden Epen zeigte sich in den Romanen, allein die ernsten von ihnen litten doch auch an einer höchst trostlosen Einförmigkeit. Gautier de Costes de la Calprenede, ein Gascogner, zu Paris als königl. Kammerherr 1663 gest., hatte ein leichtes Erzählungstalent und eine fruchtbare Phantasie. Nur auf die Unterhaltung seiner Leser bedacht,

schrieb er eine Menge Romane ohne alle höhere Tendenz. Er wählte seine Stoffe aus der Griechischen und Römischen Geschichte, behandelte sie aber im Styl der älteren Ritterromane. In Erfindung interessanter Begebenheiten war er unerschöpflich, so dass sein Faramond 7, seine Cassandra 10, seine Cleopatra sogar 12 Bände umfassen. Seine nicht weniger fleissige Nachahmerin war Scudery's Schwester, Madeleine de Scudery, gest. 1701. Sie war sehr hässlich und konnte sich daher ihrer Schreibwuth um so freier hingeben. An einigen ihrer Romane, z. B. an Ibrahim Bassa, soll auch ihr Bruder Antheil haben. Sie hinterliess sieben Romane, die an Umfang denen des Calprenede nichts nachgeben; ihre Clélia enthält 10 Bände, ihr Cyrus ebenfalls; aber sie blieb in der romantischen Gestaltung des antiken Lebens hinter der Leichtigkeit ihres Vorgängers zurück und fiel oft in das Süssliche und Pedantische. — Diese Dichtungen machten den Uebergang zu dem rein historischen Roman, der oft schon ganz in den Memoirenton überging. Das ritterliche Costum wurde darin völlig abgeworfen und die psychologische Entwickelung fing an, sich geltend zu machen. Ein Fräulein Charlotte Rose de Caumont de la Force, 1650—1724, machte sich durch die historische Treue, womit sie ihre Gegenstände behandelte, sehr berühmt; sie schrieb die Geschichte der Königin Margarethe von Navarra, das Leben Königs Gustav Wasa von Schweden, die geheime Geschichte des Burgundischen Hauses u. s. w. Eine andere Dame, Frau von Villedieu, spann Anekdoten von Cäsar, Alcibiades, Solon und andern grossen Männern

zu weitläufigen galanten Romanen aus; vorzüglicher als diese barocken Compositionen waren ihre Granadischen Galanterieen in Spanischer Novellenmanier. Das Extrem in der Gattung des historischen Romans erreichte der Graf von Büssy, Roger de Rabutin, 1618 bis 1693, der in seinen Liebesgeschichten der Gallier die galanten Intriguen und pikanten Scandale vom Hof Ludwigs XIV mit einer solchen Schamlosigkeit darstellte, dass er vom Hof auf immer verwiesen werden musste. Die glücklichsten Versuche, die sich eines immerwährenden und ungetheilten Beifalles erfreueten, machte Marie Madeleine Pioche de la Vergne, Gräfin de la Fayette, gest. 1693. Diese vielseitig gebildete und geistreiche Dame schrieb Memoiren des Französischen Hofes, die Geschichte der Herzogin von Orleans, Henriette von England, die Prinzessin von Cleve und Zaide, an welchen letzteren beiden Romanen, wie wir schon erwähnten, Segrais Antheil haben soll; Zaide besonders ist durch Einfachheit und Zartheit musterhaft. — Neben dieser Gattung wurde auch der komische Roman in die Literatur eingeführt. Paul Scarron, geb. 1610 zu Paris, Gatte der Francisca d'Aubigné, der nachmaligen Marquise de Maintenon, ein sein ganzes Leben hindurch kranker, unwirthschaftlicher, aber stets lustiger, von burlesken Einfällen übersprudelnder Mann, der 1660 st., arbeitete besonders für die Bühne. Den meisten Ruf erlangte er durch seine Travestirung der Aeneis und durch einen Roman, dem er selbst den Titel Roman comique gab und worin er mit keckem Muthwillen, mit munterer Laune und angenehmen Witz eine sehr gelungene Darstellung gab, die nur

stellenweis durch Gewöhnlichkeit und Geschwätzigkeit abstösst. Sehr fruchtbar war nach ihm Alain René le Sage, 1668 auf der Halbinsel Ruys zu Sarznau in der Bretagne geboren. Der Abbé de Lyonne, der ihn unterstützte, machte ihn mit der Spanischen Literatur bekannt und le Sage übersetzte nun nicht blos viele Theaterstücke, sondern auch des Cervantes Don Quixote. Von den komischen Romanen, die er Spanischen Schriftstellern nachahmte, Guzman d'Alfarache, Geschichte des Stevanille von Gonzales, der Baccalaureus von Salamanca, Abenteuer des Ritters Beauchesne, Capitains der Flibustier, zeichneten sich besonders aus: der hinkende Teufel, eine Nachahmung des diablo coxuelo von Luis Perez de Guevara, und die Geschichte des Gil Blas von Santillana. Menschenkenntniss, ein richtiger psychologischer Tact, eine Fülle interessanter Situationen, eine warme und stets elegante Sprache, sind die Vorzüge dieser Romane. Le Sage st. unter glücklichen Verhältnissen in hohem Alter 1747.*)

Wenn man bedenkt, wie herrisch die von der guten Gesellschaft anerkannte Theorie die Dichter des siebzehnten Jh. bestimmte, wie schwer es war, das eigenthümliche Talent mit Nachdruck zu entfalten,

*) Bouterweck a. a. O. S. 241 behauptet, le Sage habe seine Vorbilder nicht nur in jeder Hinsicht erreicht, auch in mancher übertroffen. Dagegen hat Ludwig Tieck in der Vorrede zu dem Leben und den Begebenheiten des Escudero Marcus Obregon, der Autobiographie des Span. Dichters Vincente Espinel, zum ersten Mal ins Deutsche übertragen, Breslau 1827, 2 Bde., 8, die Spanischen Quellen des Gil Blas und deren höhere Vortrefflichkeit dargethan, wodurch die Meinung, als wenn dieser Roman Original wäre, zerstört ist.

so muss die Erscheinung eines Dichters wie Lafontaine überraschen. Er war es, der die kleinen anmuthigen Erzählungen, die alten Contes noch einmal verjüngte und noch einmal jene heitere Unbefangenheit blicken liess, welche in dem künstlichen System des geselligen Lebens wie in der Kunst gänzlich untergegangen zu sein schien. Aber nur ein Mensch von Lafontaine's Charakter konnte eine solche Freiheit von allen Regeln behaupten, nur eine angeborene Naivetät vermochte sich mit einer solchen Consequenz und Unverwüstlichkeit mitten in den raffinirtesten und rücksichtvollsten Kreisen zu erhalten. Jean de la Fontaine wurde 1621 in der Champagne zu Chateau-Thierry geb., fand an der hier wohnenden Herzogin von Bouillon, später an dem Prinzen von Conti, an den Herzögen von Vendome und Bourgogne Beschützer und trat in Paris als Kammerherr in die Dienste der Henriette von England. Der Finanzintendant Fouquet unterstützte ihn mit Geld; die Frau von Sablières sorgte mütterlich fast 20 Jahr hindurch für ihn und nach ihrem Tode Madame d'Hervart. Immer träumerisch, immer in sich versunken, nachlässig in seinem Aeusseren, ein liebenswürdiges Kind, st. Lafontaine 1694. Er versuchte sich in vielen Gattungen; für den Componisten Lulli schrieb er Opern, für das Lustspiel übersetzte er den Eunuchen des Terenz, gelegentlich verfasste er Balladen, Glossen, Doppelrondeaux, Elegieen, Sonette, sogar in der Anwandlung einer recht ernst gemeinten frommen Stimmung, Psalmen und geistliche Hymnen. Auch bearbeitete er nach dem Apulejus die Geschichte der Psyche in zwei Büchern, eine widerwärtige, frostige Composi-

tion, worin er Verse und Prosa wechseln liess. Allein alle diese Dichtungen haben sehr geringen Werth, nur seine Fabeln und seine Erzählungen haben seinen Namen verewigt. In keiner dieser Gattungen war er Erfinder; in der Fabel entlehnte er von den Lateinern, Griechen und älteren Französischen Fabeldichtern, in der Erzählung entnahm er den Stoff ebenfalls von Andern, besonders von den Fabliaux und hatte selbst in deren Behandlung an dem Rechtsgelehrten und Philologen unter Heinrich IV, Jean Passerat, einen sehr rühmlichen Vorgänger gehabt. Allein mit der bezaubernden Leichtigkeit, die Lafontaine ursprünglich eigen war, mit dieser so überaus eleganten und doch ganz schlichten und kindlichen Sprache waren diese Stoffe noch nicht dargestellt. Selbst der Mangel an Folge und festem Zusammenhang, das Lockere und Zerstreute warf ein reizendes Licht auf diese kleinen Gemälde. Lafontaine liebte von den früheren Dichtern vorzüglich Marot und Rabelais, denen er sich offenbar verwandt fühlen musste und verstand aus ihrem Sprachschatz manche alterthümliche Worte seinen Gedichten mit so glücklicher Wirkung einzuflechten, dass die Franzosen nicht den mindesten Anstoss daran nahmen. Man könnte ihn daher in jeder Beziehung, den Menschen wie den Dichter, den unbewussten Widerspruch des Naiven mit dem reflectirten und gekünsteltem Charakter seines Zeitalters nennen; die Kunst der Natur siegte über die Kunst. Darin aber war Lafontaine ganz Französisch, dass er das grösste Verdienst des Dichters in die Magie des Styles setzte; er fand in seinen Contes einen Nahahmer, der jedoch hinter seiner Zart-

heit und Mannigfaltigkeit weit zurückblieb, an Jacques Vergier, einem Marinecommisair, der 1720 durch Meuchelmord starb. Auch in der Fabel hatte er einen Nachahmer an Eustache le Noble, dem Generalprocurator des Parlementes von Metz, gestorb. 1711, der aber durch Weitschweifigkeit lästig wurde. Glücklicher war Edme Boursault mit seinem Aesop am Hofe. *)

Die lyrische Poesie ging immer mehr in den allgemeinen Ton des gesellschaftlichen Lebens über; die Dichter entwickelten in ihr keine tiefe Individualität, denn dadurch wären sie der Gesellschaft zu schroff gegenüber getreten; sie suchten nur ein leichtes Spiel allgemein und momentan ansprechender Empfindungen darzustellen. Die geistreichen Zirkel hatten nur die Elemente jovialer Sinnlichkeit, galanter Sentimentalität und witziger Einfälle und diese waren es denn auch, welche in den Gedichten, die aus solchen Zusammenhängen hervorgingen, sich wieder abspiegelten. Eine solche Poesie muss nothwendig auf der Oberfläche der Dinge verweilen. Ihr eigentliches Gebiet sind die glänzenden Regionen des Wit-

*) Es war eine Zeit Mode, Lafontaine über Gebühr zu preisen, weil man die ihm vorangegangene Poesie zu wenig berücksichtigte. Eine solche vergötternde Kritik gab noch 1796 Jacobs in den Charakteren der vornehmsten Dichter, Bd. V. S. 139—228. Bouterweck hat in seiner Geschichte Bd. V. S. 82—97 ein sehr richtiges Bild des Dichters gegeben. Die Franzosen beurtheilen ihn jetzt auch strenger; s. die scharfe aber sehr gründliche Kritik vom Leben Lafontaine's mit Bezug auf seine Werke in den Critiques et portraits literaires par C. A. Sainte-Beuve. Bruxelles Tom. I. 1832. S. 108—141.

zes, aus denen sie erst in zärtliche Gefühle, in einen sanften Ernst überspringt. Wie in der gesellschaftlichen Unterhaltung der Witz die Blüthen des Gefühls oft muthwillig zerknickt, so darf auch in der dem gesellschaftlichen Vergnügen gewidmeten Poesie die Empfindung nur so weit herrschen, als der Witz es erlaubt. Der leichte Scherz, dessen Reiz wie der eines flackernden Feuers in seiner Unbeständigkeit liegt, bewacht das Gefühl und lässt es sich weder der Tiefen des Herzens bemächtigen, noch die dunkleren Farben des Ernstes annehmen. Nur dann, wenn die flatternde Beweglichkeit des Scherzes ermüdet, tritt die Empfindung an seinen Platz oder gattet ihr erquickendes Helldunkel mit seinem blendenden Schimmer. Der eigenthümliche Charakter dieser Gattung liegt also in der interessanten Mischung fröhlichen Scherzes mit zarter Empfindsamkeit und ihr Styl ist der einer geistreichen Sorglosigkeit. Sie sucht mehr den Reiz als die Schönheit und opfert ihm in ihrer behaglichen Ueppigkeit zuweilen selbst die Wahrheit auf. Ihre Bewegung ist gaukelnd und leicht, weichlich und anmuthig, bisweilen rasch, aber selten fest und bestimmt. Das war der Geist dieser heitern tändelnden Schule. Der Mann, der mit immer fertiger Stimmung die poetischen Bedürfnisse der vornehmen Welt durch leichte eben so rasch hervorgebrachte, als vergessene Gedichtchen zu befriedigen wusste, war der Staatsrath Isaak de Benserade, gest. 1690, der deswegen auch den Namen des Hofpoeten empfing: alle Damen des Hofes, alle Ballette und Lustbarkeiten wurden von ihm mit artigen Sonetten, Episteln, Rondeaux und Madrigalen verziert. Bei weitem poetischer war Clau-

de Emanuel Luillier, von seinem Geburtsort, einem Dorf bei Paris, Chapelle genannt, 1616 geb. und nach einem ächt epikuräischen Leben 1686 zu Paris gestorben. Am berühmtesten machte er sich durch eine Reisebeschreibung, die er in Gemeinschaft mit seinem Freunde Bachaumont verfasste; Vers und Prosa wechseln darin; die Sprache ist elegant und durch harmlose Satire gewürzt. Ihm zunächst steht Guillaume Aufrie de Chaulieu, zu Fontenai, einem Schloss in der Normandie 1639 geb. und als Abt von Aumale und Prior von Oleron 1720 zu Paris gest. Von seinen Gedichten, die ihm den Beinamen des Anakreon erwarben, sind seine Episteln die gediegensten. Sein innigster Freund war Charles Auguste de la Fare, 1644 im Vivarais geb. und 1718 gest.; seine Lieder, Oden u. s. w. haben den nämlichen Ton, wie die von Chaulieu, sind aber weniger correct. An diese Dichter schliesst sich Alexander Lainez, 1650 zu Chimay geb. und nach einem rastlosen Umherschweifen in Griechenland, Kleinasien, Aegypten, Sicilien, Italien und der Schweiz 1710 zu Paris gest., wo er mit einem wunderlichen Unabhängigkeitssinn in dürftigen Umständen gelebt hatte. Er selbst wollte seine Gedichte, die nur zur Würze der geselligen Unterhaltung bei Tisch dienen sollten und die man wegen ihres Witzes, ihrer heiteren Laune und ihres gefälligen Ausdrucks sehr hochschätzte, nie sammeln, so dass sie erst nach seinem Tode erschienen. Ganz in demselben Styl und in derselben Ansicht des Lebens wurden nun zahllose kleine Gedichte, besonders Episteln und Epigramme, von einer Schaar von Dichtern ver-

fasst, die eine vorübergehende Bedeutung erlangten, weil sie durch ihre Vers de societé in den Cotterieen der Pariser ein augenblickliches Aufsehen erregten. Pavillon, gest. 1705, der Abbé des Ivetaux, Linière, sein Freund der Abbé St. Pavin, Louis Petit, Le Pays, Ferrand, der gelehrte in Räthseln besonders geschickte Bernard de la Monnaye, Regnier des Marais, der als Epigrammatist glänzende Guillaume de Breboeuf, gest. 1161, der pretiöse und zum Sprichwort gewordene Abbé Cotin und viele Andere wären hier zu nennen; die Franzosen selbst benannten diese kleinen Erzeugnisse mit dem technisch gewordenen Ausdruck poésies fugitives. *)

Doch nirgend stellte sich das Kunstprincip dieser Periode so rein dar, als in der dramatischen Gattung. Wir haben gesehen, wie sowohl die épische als die lyrische Poesie ganz von der geselligen Bildung abhängig wurden; die dramatische erreichte darin das Aeusserste und gestaltete sich nach einem System von Regeln, deren Beobachtung von den Dichtern mit unerbittlicher Strenge gefordert ward, wenn sie sich nicht lächerlich machen wollten. Das Missverständniss der Aristotelischen Poetik trug zur Befestigung dieses conventionellen Geschmackes bei und bestimmte vornehmlich die Composition der Tragödie. Jede Handlung bewegt sich im Raum und in der Zeit; jede hat einen charakteristischen Mittelpunct und es kann daher von dem dramatischen Dichter Einheit der Handlung verlangt werden, um das Interesse nicht zu zerstreuen. Allein die Franzosen nah-

*) Ueber Chaulieu s. Jakobs in den Charakteren u. s. w. V. S. 423—449.

men die Einheit als eine abstracte und verkümmerten sich dadurch die Mannigfaltigkeit der Handlung, weil sie, indem nur Eines geschehen durfte, die Episoden überängstlich zu vermeiden suchten. Eben so abstract begriffen sie die Einheit des Ortes und der Zeit. Beide Elemente werden offenbar erst durch die Handlung fixirt und da sie das Wesentliche des Drama's ausmacht, so ist Raum und Zeit das Gleichgültigere. Die Franzosen beharrten eigensinnig darauf, alle Momente der tragischen Handlung an demselben Ort und in dem engen Zeitraume Eines Tages sich entfalten zu sehen, wodurch sie sich in die grössten Unwahrscheinlichkeiten verwickelten. Es ist wahr, ihre Dichter sind dadurch gezwungen worden, die Handlung sich immer bewegen zu lassen und der Katastrophe entgegenzudrängen; aber diese Concentration war eben die meisten Male ein Zwang, nicht das natürliche Ergebniss der Handlung an sich. Dazu kam, dass die Scene nicht, wie in der Griechischen Tragödie, auf freien Plätzen, sondern gewöhnlich im Vorzimmer eines Fürsten spielte; dies hatte einmal den Nachtheil, dass alles Geräuschvolle, auf die Sinne Wirkende, entfernt werden musste, wodurch den Dichtern ein grosser Hebel des Effectes entzogen ward, und sodann, dass alle Entwicklungen, die auf dieser dem Anstand und Ceremoniel geweiheten Bühne nicht vorgehen konnten, sondern ausserhalb fielen, deren Kenntniss aber doch schlechterdings nothwendig war, dem Helden und den Heldinnen durch Vertraute mitgetheilt werden mussten. Da man endlich sehr wohl fühlte, wie kraftlos diese charakterlosen Personen erschienen, so suchte man durch Monologe

ihre Thätigkeit zuweilen zu ersetzen; dies Surrogat war aber eben so matt und somit blieben die Vertrauten auf ihrem unsterblichen Posten. Dieser verständigen Kahlheit, die man für Griechische Einfachheit hielt, gesellte sich der Wahn, dass die neuere Geschichte des Abendlandes an tragischen Motiven nicht sehr reich sei und dass man daher besser thue, an der Quelle der Tragödie zu schöpfen und Griechische und Römische Stoffe auf die Bühne zu bringen; nächst ihnen hatte der Orient das Vorrecht und aus der Türkischen Geschichte besonders entlehnte man viele Begebenheiten, weil man hier eine unmittelbare Würde zu finden glaubte, die der christliche Occident nicht besässe. Es entstand aber das Lächerliche, dass die Türken, Römer und Griechen ganz mit der Feinheit der grossen Welt und den Sitten des Französischen Hofes dargestellt wurden, so dass abermals eine Menge Unwahrscheinlichkeiten aus diesem Widerspruch des Modernen und Antiken ententsprangen. Die Schmeichelei der Dichter erhöhete diesen Contrast, indem sie ihrem Monarchen durch grosse Analogieen huldigten, wie z. B. Racine in Titus Ludwig XIV und in der Berenice die Herzogin de la Vallière vor Augen hatte; der Hof gab auch in dieser Poesie den Ausschlag. In der Form musste die Tyrannei des so tief eingedrungenen conventionellen Lebens die Folge haben, dass auch die Helden und Heldinnen, auch bei dem höchsten Schwung der Leidenschaft, das der Geselligkeit ganz gemässe Gefühl verriethen, in Gegenwart Anderer sich nicht vergessen zu wollen und über den Anstand mit ängstlichem Sinn zu wachen. Daher die Affectation und

Kälte im Pathos der Französischen Tragödie, die leere, phrasenreiche Rhetorik derselben. Ueberdem schärft die gesellige Ausbildung den Sinn für das Lächerliche, der, zur Ueberverfeinerung getrieben, dem Enthusiasmus tödtlich wird. Für das Lustspiel war die Abgemessenheit der dramatischen Regeln allerdings mehr vortheilhaft als nachtheilig; die Nothwendigkeit, allen Ueberfluss abzustreifen, arbeitete der Formlosigkeit und alltäglichen Gemeinheit entgegen, worin diese Gattung bei nachlässiger Behandlung so leicht versinkt. Auch die rhetorische Diction, das Antithetische des verständigen Alexandriners eignete sich hier mehr, weil das Lustspiel aus der Sphäre der empirischen Wirklichkeit nicht herausgeht. Nach der Schule von Jodelle, der die Tragödie und Komödie zuerst in der Form des antiken Drama's gedichtet hatte, erhoben Corneille und Racine die Tragödie und Molière das Lustspiel auf eine höhere Stufe der Ausbildung, obgleich sie in der Manier dem von Jodelle angeschlagenen Ton vollkommen treu blieben.

Pierre Corneille, 1606 zu Rouen geb., wo er Generaladvocat war, st. 1684 zu Paris als Decan der Französischen Academie. Ein Zufall veranlasste ihn in seinem neunzehnten Jahr, sich im Lustspiel zu versuchen und er schrieb die Mélite, womit er wenigstens seinen Vorgänger Hardy übertraf. Das Publicum nahm das Stück zwar mit Beifall auf, fand aber die Handlung zu einfach, weshalb Corneille eine Tragicomödie Clitandre schrieb, worin er allen Forderungen des Systems zu genügen suchte, denn in der Mélite hatte er noch die Einheit der Zeit verletzt; diesem Stück folgten noch vier andere Lust-

spiele, die Wittwe, die Galerie des Palastes, die Zofe und der Königsplatz, für deren Aufführung sogar eine besondere Gesellschaft zusammentrat. 1635 gab er seine erste Tragödie, die Medea. Da er die Griechischen Tragiker nur wenig kannte, so folgte er der Medea des Seneca: ein boshaftes Weib, das mit triumphirendem Stolz an seine Verbrechen denkt, und, da es sich von dem Geliebten verlassen sieht, mehr aus Rachbegierde als aus Eifersucht, eine ungeheure That begeht; doch schien dem Corneille dieser Gegenstand zur Ausfüllung einer Tragödie nicht reich genug und er dichtete daher noch eine Liebe des Aegeus zur Kreusa hinzu, wodurch er, wie er diesen Fehler so oft wiederholte, das Interesse mehr schwächte als stärkte. 1636 erschien der Cid, wobei er das Spanische Trauerspiel dieses Namens von Guillen de Castro benutzte: ein Sohn ermordet, der Pflicht gegen seinen beleidigten Vater getreu, den Vater seiner Geliebten, zu deren Besitz er so eben zu gelangen gehofft hatte. Diese, nicht minder gewissenhaft in der Beobachtung ihrer Pflicht, kämpft gegen ihre Liebe und fordert Rache gegen den Mörder ihres Vaters. Das Wunderbare und Tragische dieser Situationen riss die Nation zur Bewunderung hin und sie erkannte trotz dem, was eine eifersüchtige Kritik zum Theil nicht mit Unrecht gegen einzelne Theile des Cid einwendete, diesem Trauerspiel den Preis vor Allem zu, was man bis jetzt auf der tragischen Bühne gesehen hatte. Nach einem Zwischenraum von drei Jahren erstieg Corneille mit den Horaziern den Gipfel seines Ruhmes; sein Geist hatte die volle Blüthe, seine Sprache ihren höchsten Adel erlangt. Doch

ist auch hier das Rührende, oft dem, was Bewunderung erweckt, aufgeopfert; die letzten Acte hängen mit den ersten nur durch das lose Band der wirklichen Geschichte zusammen und ihr Inhalt zieht die Aufmerksamkeit weit mehr auf die grossen Talente des beredten Dichters als auf das Schicksal der handelnden Personen. Dieser Fehler, wiewohl durch grosse Schönheiten halb versteckt, erschien schon als herrschend in dem Cinna, der noch in dem nämlichen Jahr auf die Bühne kam. In der ganzen Handlung ist Niemand, an dessen Schicksal wir Antheil nähmen, für den wir zu fürchten, dem wir unser Mitleid zu schenken hätten, und wenn es dem Dichter dennoch gelingt, die Aufmerksamkeit zu fesseln, so ist dies nicht das Verdienst seiner tragischen Kunst, sondern seiner hinreissenden Beredsamkeit. Von nun an waren fast alle seine Tragödien mit Menschen angefüllt, die in der Tugend wie im Laster gleich übertrieben und unwahr sind und die Phantasie nur auf einen Augenblick durch den Schein der Grösse bestechen. Im Polyeukt, dem nächsten Stück nach dem Cinna, ist der Held ein fanatischer Märtyrer, der die Zuschauer fast gleichgültig lässt; die übrigen durch wahre Grösse ausgezeichneten Personen tragen nur dazu bei, das schwache Interesse noch mehr zu theilen; auch im Tode des Pompejus hat die Handlung weder Einheit noch tragische Kraft. Alle diese Fehler stechen in keiner von Corneille's berühmteren Tragödien so stark hervor, als in derjenigen, welcher er selbst den Preis zuerkannte und mit diesem Urtheil offenbar gerade seine Fehler für Schönheiten erklärte: die Rodogune ist ein Gewebe zusammenhangloser und un-

wahrscheinlicher Bosheiten; eine Königin, welche ihren Gemahl mehr aus Herrschbegierde als aus Eifersucht ermordet hat, die demjenigen ihrer Söhne den Thron verspricht, der ihr das Haupt seiner Geliebten bringen wird, die endlich dem einen ihrer Söhne den Dolch in die Brusst stösst und dem andern den Giftbecher reicht, eine Prinzessin, die auf demselben Wege geht und mit der Zeit ihr Muster zu erreichen verspricht, das sind die Hauptpersonen dieses Stückes, das nur auf den Widerspruch mit der Natur angelegt zu sein scheint. Indessen ist seine Rhetorik glänzend, eine Eigenschaft, die man an den folgenden Tragödien, Heraklius, Nikomedes, Pertharit u. a. oft vermisst. Einige ungünstige Urtheile des Publicums bewogen den ehrgeizigen Dichter, sich eine zeitlang zurückzuziehen, bis er mit seinem Oedipus wieder hervortrat, einer ganz verfehlten Arbeit, welche die Kluft zwischen der Griechischen und Französischen Tragödie am grellsten offenbart. Aber im Sertorius und im Otho erhob er sich noch einmal mit der ihm eigenthümlichen Kraft; seine übrigen Stücke, Sophonisbe, Agesilaus u. s. w. fanden nur eine frostige Aufnahme. Seine Lustspiele, der Lügner und die Fortsetzung desselben nach Spanischen Mustern, wurden aber beständig gern gesehen. *)

Corneille schrieb im Ganzen 33 Tragödien, sämmtlich ohne Chor. Es ist zu beklagen, dass er nicht nach dem Cid, ohne sich an ein fremdes Vorbild anzulehnen, Gegenstände behandelt hat, wo er sich seinem Gefühl für ritterliche Ehre und Treue

*) S. Jacobs in den Charakteren u. s. w. V. S. 47—60.

ganz hätte überlassen können. Dagegen warf er sich in die Römische Geschichte und der strenge Patriotismus der älteren, die ehrgeizige Politik der späteren Römer musste ihm jene vertreten und wurde gewissermassen in deren Tracht gekleidet. Er ging weit weniger darauf aus, Schrecken und Mitleiden als Bewunderung durch die Charaktere und Erstaunen durch die Lagen seiner Helden zu erregen; er rührt fast nie und kann nur selten erschüttern. Dabei hat er eine solche Vorliebe für die Bewunderung, dass es ihm nicht genügt, sie für den Heldenmuth der Tugend zu gebieten, er nimmt sie ebensowohl für den Heldenmuth des Lasters in Anspruch durch die Kühnheit, Seelenstärke, Gegenwart des Geistes und Erhabenheit über alle menschlichen Schwächen, womit er seine Verbrecher und Verbrecherinnen ausrüstet. Den Kampf der Leidenschaften hat er dargestellt, aber meistens nicht als solchen unmittelbar, sondern schon in einen Streit der Grundsätze verwandelt. Wenn aber Corneille in seinen Hauptcharakteren durch Uebertreibung des energischen und Hintansetzung des leidenden Theils von den Verhältnissen der Natur abweicht, wenn seine Helden allzusehr wollen und allzuwenig empfinden, so ist er noch weit unnatürlicher in den Situationen, die durch unwahrscheinliche Annahmen dermassen auf die Spitze gestellt sind, dass man sie eigentlich tragische Antithesen nennen kann und dass es wiederum natürlich wird, wenn sie sich in einer Reihe epigrammatischer Sprüche ausdrücken. Er liebt es dabei, vollkommen symmetrische Gegensätze anzubringen; seine Beredsamkeit ist oft bewunderungswürdig durch ihre Stärke und Gedrängt-

heit, zuweilen artet sie in Geschraubtheit aus und erschöpft sich in überflüssigen Anhäufungen. — Der vorzüglichste Nachahmer Corneille's war sein eigener Bruder, Thomas Corneille, auch Corneille de l'Isle genannt, zu Rouen 1625 geb. und 1709 zu Andelys gest. Er arbeitete zuerst nach Spanischen Mustern und sein nach Calderon gedichtetes Lustspiel, das Verlöbniss, was 1647 zuerst gegeben wurde, fand vielen Beifall. Später ging er ganz auf die tragische Manier seines Bruders ein und hatte mit den Trauerspielen Timokrat, mit Camma und Pyrrhus, grossen Erfolg. Zwei seiner zahlreichen Stücke, der Graf von Essex und Ariadne haben sich auf der Bühne erhalten; die Lage der hingegeben liebenden Ariadne, die sich nach allen Aufopferungen von Theseus verlassen, von ihrer eigenen Schwester verrathen sieht, ist mit rührender Wahrheit ausgedrückt. Thomas suchte weniger durch Heroismus in Erstaunen zu setzen, als durch Zärtlichkeit zu gefallen. — Von den übrigen Nachahmern Corneille's war der königliche Kammerjunker, Antoine de la Fosse, gest. 1708, am glücklichsten. *)

Andere Trauerspieldichter, der Abbé Pellegrin, der Abbé Genêt, der Akademiker Jean Galbert de Campistron, gest. 1723, Joseph François Duché, der Herr von Longepierre und andere genossen eines schnell verrauschenden Beifalls, Racine aber erhob die Französische Tragödie auf ihren Gipfel. Von allen Franzosen kannte er die Alten am besten und hat-

*) S. A. W. v. Schlegel, über dramatische Kunst in der zehnten Vorlesung.

te sie nicht blos als Gelehrter studirt, auch als Dichter empfunden. Allein er fand schon eine bestimmte Theaterpraxis vor und unternahm es nicht, der Annäherung an jene Muster zu lieb davon abzuweichen. Er übertrug also nur einzelne Schönheiten der Griechischen Dichter und blieb, sei es um dem Zeitgeschmak zu huldigen oder aus eigener Neigung der der Griechischen Tragödie so fremden Sitte der Galanterie getreu und gründete darauf die meisten Verwicklungen seiner Stücke. Jean Racine, 1639 zu la Ferté Milon geboren, wurde nach dem frühen Tode seiner Eltern in Port-Royal erzogen. Später kam er nach Paris nnd warf sich ganz auf das Studium der Alten. Eine Ode, die Nymphen der Seine, die er zur Vermählungsfeier Ludwigs XIV dichtete, machte ihn zuerst bekannt und erwarb ihm eine Pension. Es folgten noch mehre Oden, bis 1664 sein erstes Stück, die Thébaïde oder die feindlichen Brüder, aufgeführt wurde; 1666 folgte Alexander, 1668 die Andromache und in demselben Jahr ein den Aristophanischen Wespen nachgebildetes Lustspiel, die Processführer, les Plaideurs, ein Stück, was auf der Franz. Bühne in seiner Art einzig geblieben ist. Die Handlung ist nur ein leichtes Gaukelwerk, aber die dargestellten Narrheiten gehören Einem Kreise an und runden sich nebst der Nachäffung der Gerichtsbedienten und Advocaten zu einem vollständigen Ganzen. Viele Zeilen sind zugleich witzige Einfälle und Charakterzüge, andere Scherze haben jene scheinbar zwecklose Lustigkeit, welche nur ächte komische Begeisterung eingeben kann. Racine selbst sah sein Lustspiel nur als eine Gemüthsergötzung an und kehr-

te sogleich zur tragischen Kunst zurück; von 1669 bis 1677 erschienen Britannicus, Bérénice, Bajazet, Mithridate, Iphigénie und Phèdre. 1673 ward er Mitglied der Akademie und bald darauf Historiograph Ludwigs XIV. Auf Bitten der Frau von Maintenon schrieb er 1689 das Trauerspiel Esther u. 1691 Athalie, die zunächst für die Kostgängerinnen des Fräuleinstiftes St. Cyr bestimmt waren. Fortdauernd hatte er sich die Gunst des Publicums und des Hofes erhalten, allein ein Mémoire, das er der Frau von Maintenon überreichte und worin er die Mittel angab, Frankreich von dem Elende zu befreien, in das Ludwigs glänzende Feldzüge es gestürzt hatten, zog ihm die Ungnade des Königs zu und Racine's Kummer darüber erzeugte in ihm ein Fieber, woran er 1699 starb. An den ersten Jugendversuchen des Dichters verdient eben nichts bemerkt zu werden, als die Biegsamkeit, womit er sich in die Schranken fügte, die Corneille der vor ihm geöffneten Bahn gesetzt hatte. In der Andromache machte er sich frei und war zum erstenmal er selbst; er drückte die inneren Kämpfe und Widersprüche der Leidenschaft mit einer Wahrheit und einem Nachdruck aus, wie man sie auf der Franz. Bühne noch nicht vernommen hatte. Am Brittannicus ist die historische Gründlichkeit zu preisen; Nero, Agrippina, Narcissus und Burrhus sind so richtig gezeichnet, oft mit leisen Andeutungen und mit so bescheidener Farbenmischung ausgemalt, dass von Seiten der Charakteristik, wohl kein Französ. Trauerspiel vorzüglicher ist. Bérénice ist ein idyllisches Trauerspiel voll zarter Gemüthlichkeit; auch Bajazet und Mithridate haben eigenthümliche Vorzüge.

Iphigénie aber, von den Franzosen für das Höchste ihres Theaters gehalten, ist eigentlich nur eine modernisirte Griechische Tragödie, deren Sitten nicht mehr zu den mythologischen Ueberlieferungen passen, deren Einfachheit durch die intriguirende Eriphile zerstört wird und worin der verliebte Achilles, wie trotzig er sich auch sonst benehmen mag, vollends nicht zu ertragen ist. Die Phädra war dagegen ein wirklicher Fortschritt zur ächten tragischen Kunst und die metrische Vollkommenheit derselben gilt bekanntlich für unübertroffen. Die zwei letzten Stücke Racine's sind einander sehr ungleich; Esther verdient kaum den Namen eines Trauerspiels; in der Athalie hingegen zeigte er sich zum letztenmal, ehe er von der Poesie und der Welt Abschied nahm, in seiner ganzen Stärke und näherte sich, auch in dem angewandten Chor, dem grossartigen Styl der Griechen am meisten. Die Scene hat die Majestät einer öffentlichen Handlung; Erwartung, Rührung und Erschütterung wechseln immer steigend; bei der strengen Enthaltung von allem Fremdartigen ist eine reiche Mannigfaltigkeit, zuweilen Anmuth, öfter Hoheit entfaltet. Der Schwung der Propheten trägt die Phantasie zu kühneren Flügen als gewöhnlich empor. Die Bedeutung ist die, welche ein religiöses Drama haben soll: auf der Erde der Kampf des Guten und Bösen und am Himmel das wache Auge der Vorsehung, aus unzugänglicher Glorie Entscheidung niederstrahlend. Alles wird von Einem Hauch beseelt, von der frommen Begeisterung des Dichters, an deren Aechtheit dies Werk eben so wenig als sein Leben zweifeln lässt. Man weiss das unglückliche Schicksal dieses

Stücks. Gewissenszweifel einer elenden Bigotterie über die Unerlaubtheit aller theatralischen Vorstellungen verhinderten, die Aufführung in St. Cyr; es erschien im Druck und wurde allgemein verunglimpft und verworfen und diese Verwerfung dauerte noch lange nach Racine's Tode fort. — Racine hatte einen Nebenbuhler an Jean Nicolas Pradon, einem Landsmann des Corneille, gest. 1698 zu Paris. Mehre Stücke von ihm, Tamerlan, Regulus, besonders aber Phädra und Hippolyt, womit er 1677 der Racine'schen Phädra entgegenzutreten suchte, machten eine zeitlang Epoche; jetzt sind sie vergessen, denn jener Beifall ging besonders von einer Cotterie aus, an deren Spitze die geistreiche Frau von Sévigné und der Philosoph St. Evremont standen. *)

Die Vollendung des Franz. Lustspiels ward in dieser Epoche durch Jean Baptiste Poquelin de Molière herbeigeführt. Er wurde 1622 zu Paris geboren und trat in das Amt seines Vaters, der Kammerdiener und Tapezierer des Königs war; er starb 1673 an den Folgen eines Blutsturzes, den er sich durch die Anstrengung zuzog, womit er die Rolle des eingebildeten Kranken gespielt hatte. Das Lustspiel war vielfach nach Spanischen Intriguenstücken bearbeitet, wie besonders die beiden Corneille und Scarron in seinem Jodelle und in Don Japhet von Armenien gethan hatten; ausserdem spielte man ganz lockere Compositionen, in denen es nicht um Einheit

*) S. A. W. v. Schlegel a. a. O. Das Leben Racines und die Bedeutung der Frau von Sévigné für das damalige gesellige Leben in Paris ist sehr treffend dargestellt von Sainte-Beuve a. a. O. S. 35—67 u. S. 142—222.

der Handlung, nur um momentane Ergötzung durch Witze und komische Situationen zu thun war, die sogenannten pièces à scènes detachées; einen erfrischenden Einfluss behauptete auch das Italienische Theater durch seine muthwillige Regellosigkeit. Molière wusste alle diese vorhandenen Elemente zu benutzen, arbeitete aber vornehmlich für die Bildung des Charakterstücks. Sein erstes 1654 zu Lyon aufgeführtes Lustspiel war der Etourdi; ihm folgten le dépit amoureux und les precieuses ridicules, wodurch er die allgemein eingerissene Affectation des Geschmacks, Alles geistreich sagen zu wollen, mit glücklichstem Erfolg persiflirte. Er war bis dahin mit der von ihm und der Schauspielerin Bejart gemeinschaftlich dirigirten Truppe an verschiedenen Orten in der Provence aufgetreten und erhielt jetzt 1658 die Erlaubniss, mit seiner Gesellschaft, unter dem Namen Troupe de Monsieur, in Paris sich niederzulassen. Nun erschienen von 1660 le Cocu imaginaire, Don Garcie de Navarre nach dem Spanischen, die école des maris nach den Brüdern des Terenz, les fâcheux, eine Sammlung von lustigen Portraits, die école des femms, das Impromptu de Versailles, die komischen Ballete la princesse d'Élide und le mariage forcé, der Don Juan mit dem ungeschickten Nebentitel le festin de pierre, l'amour médecin, le Misanthrope, die Farce le malade malgré lui, le Sicilien ou l'amour peintre, Tartuffe, Amphitryon nach dem Plautus, l'avare ebenfalls nach Plautus, George Dandin ou le mariage confondu, Monsieur de Pourceaugnac,

les fourberies de Scapin, le bourgeois gentilhomme, die femmes savantes, eine Satire auf die pedantisch gelehrte Cotterie in dem berühmten Hotel de Rambouillet und zuletzt der malade imaginaire. In geringem Stande geboren und erzogen, genoss Molière den Vortheil, das bürgerliche Leben aus eigener Erfahrung kennen zu lernen. Als ihn Ludwig XIV in seine Dienste nahm, hatte er Gelegenheit, wiewohl von einer untergeordneten Stelle aus, den Hof in der Nähe zu beobachten. Er war selbst Schauspieler; sein eigentliches Treiben bestand darin, allerlei lustige Ergötzungen für den Hof auszusinnen und zur Erholung von Staatsgeschäften oder Kriegsunternehmungen „den grössten König der Welt" zum Lachen zu bringen. Viele seiner Arbeiten sind daher blosse Gelegenheitsstücke. Um sein Schauspiel recht bunt aufzuputzen, zog er allerlei seiner Kunst fremde Mittel herbei, allegorische Aufzüge der Opernprologe, musikalische Intermezzo's, worin er sogar Italienische und Spanische Natinalmusik mit Texten in ihrer eigenen Sprache anbrachte, bald prächtige und groteske Ballette, in denen Ludwig zuweilen in höchsteigener Person mittanzte, ja oft blosse Luftspringereien. Von Allem wusste er Vortheil zu ziehen; wo er sich in den possenhaften Stücken auch nicht an fremde Erfindung anlehnt, hat er sich doch ausländische komische Manieren, besonders die der Italienischen Bouffonerie zu eigen gemacht. In moralischer Beziehung enthalten Molière's höhere Lustspiele, die gelehrten Frauen, die pretiösen Lächerlichen, Tartüffe, der Geizige, die Männer- und Frauenschule viele glücklich ausgedrückte und treffende Bemerkun-

gen, die immer noch anwendbar sind; andere sind mit der Einseitigkeit seiner persönlichen Meinungen oder der geltenden seines Zeitalters behaftet. Allein er überschreitet oft das Maass; er gibt uns in weitläufigen Erörterungen das Für und Wider der dargestellten Charaktere, ja er lässt diese zum Theil in Grundsätzen bestehen, welche die Personen selbst gegen die Einwendungen Anderer durchfechten. Offenbar gerieth es Molière'n mit dem derben Komischen am besten; zu seinen ernsthafteren Stücken in Versen scheint er immer einen Anlauf genommen zu haben; man spürt etwas Zwanghaftes in Anlage und Ausführung. *)

Von den Lustspieldichtern in der letzten Hälfte des siebzehnten Jh., Florentin Carnot d'Ancourt, gest. 1726, Michel Baron, gest 1729, einem tüchtigen Schauspieler, Antoine Jacob Montfleury, Boursault, Charles Riviere Dufresny, gest. 1727, sind Régnard, Le Grand und Le Sage die ausgezeichnetsten. Jean François Régnard wurde 1647 zu Paris geboren und starb 1709. Er schwärmte lange in Frankreich und Italien umher, gerieth mit seiner Begleiterin, einer Provençalischen Schönen, in Algierische Sclaverei, ward befreiet, hielt sich kurze Zeit in Paris auf und ging noch einmal auf Reisen in Deutschland, Polen u. s. w. Nach drei Jahren kehrte er zurück und arbeitete nun theils die

*) S. A. W. v. Schlegel in der eilften Vorlesung, worin er die grenzenlose Uebertreibung der Französischen Kritiker im Lobe Molière's als des feinsten und genialsten Komikers so vortrefflich widerlegt hat.

Französischen Scenen für das Italienische Theater, theils regelmässige Lustspiele in Versen, von denen die unverhoffte Rückkehr, der Universalerbe, der Zerstreute und der Spieler einen grossen Ruf erlangten und sich als den Molièrischen Lustspielen zunächst stehend lange auf der Bühne behaupteten. Freilich hat Régnard im Zerstreuten fast nur eine Reihe von Anekdoten dramatisirt, die Labruyere unter dem Namen eines Charakters zusammengereihet hatte, indessen ist die Sprache höchst correct und der Dialog leicht und flüssig. Der Spieler ist ein kräftiges Gemälde nach der Natur; auch die Verwicklungen und Umgebungen, bis auf ein paar Carricaturen, deren man hätte entübrigt sein mögen, sind zweckmässig ersonnen und das Stück verdient das ihm ertheilte grosse Lob. — Eine ganz andere Richtung, als diese methodisch verständige war, nahm der Schauspieler Marc-Antoine Le Grand, gest. 1728. Er arbeitete besonders für das Italienische Theater uud liess sich in seiner Neigung zum Phantastischen gegen alle Regeln der damaligen Aesthetik frei gehen; nur im versificirten Nachspiel errang er auch die Anerkennung der Kritik, deren Widerspruch jedoch nicht so mächtig war, dass nicht manche seiner Stücke, wie der Ami de tout le monde, sich lange auf dem Repertoir erhalten hätten. Von seinen durch komische Kraft und Erfindung ausgezeichneten burlesken Schöpfungen ist namentlich der König im Schlaraffenlande, le Roi de Cocagne, eine bunte Wunderposse, sprühend von dem so selten in Frankreich einheimischen phantastischen Witz, beseelt von jenem heiteren Scherz, der, wiewohl bis zum Tau-

mel der Fröhlichkeit ausgelassen, harmlos um Alles und über Alles hingaukelt. Die Ausführung dieser zierlichen und sinnvollen Tollheit ist so sorgfältig wie in einem regelmässigen Lustspiel; von dieser Gattung wird es aber nach der Französischen Theorie schon durch die dargestellte wunderbare Welt, einige Decorationen und hier und da angebrachte Musik ausgeschlossen. — Le Sage haben wir schon oben als den Dichter kennen gelernt, der den komischen Roman der Spanier so glücklich in Frankreich einheimisch zu machen verstand. Er hatte zu dem Theater das nämliche Verhältniss, indem er eine Menge Spanischer Intriguenstücke nach Lope de Vega, Francesco de Roxas und Anderen in Prosa und mit jener Ermässigung der kühnen Bildersprache und romantischen Schwärmerei der Empfindung bearbeitete, wodurch sie der Französichen Verständigkeit zugänglich und ansprechend wurden.

Mit der Tragödie und dem Lustspiel entwickelte sich auch die heroische und die komische Oper. Sogenannte Divertissements, welche mit Gesang und Tanz als Zwischenspiele das recitirende Schauspiel unterbrachen, waren schon lange üblich. Richelieu's Nachfolger, Mazarin, führte 1645 die Italienische Oper ein. P. Corneille machte in seiner Andromeda und in seinem goldenen Vliess den Versuch theatralischer Darstellungen, die durch grossen Pomp, durch Musik und Gesang unterstützt wurden und als Anfang der Franz. heroischen Oper angesehen werden können. Der Marquis de Sourdeac trat hierauf mit einem Dichter Perrin und einem Musiker Cambert in Verbindung und erhielt 1669 das Privile-

gium zu einem Operntheater, was den Namen Académie royale de musique empfing; der berühmte Italienische Componist Lulli, gest. 1687, und der Dichter Philippe Quinault, zu Paris 1634 geb. und 1688 gest., arbeiteten dafür; ihre Opern Kadmus und Hermione, besonders aber Ariadne, hatten den rauschendsten Beifall, wie sehr auch Boileau sich ihm widersetzte. Quinault mag oft nach fremden Vorbildern geschrieben haben, das Verdienst einer melodischen Sprache und Versification, so wie einer leichten in das Phantastische übergehenden Bewegung der Handlung ist ihm nicht streitig zu machen und er ist in der ernsten Gattung der vorzüglichste aller Franz. Operndichter geblieben. Die heroische Oper eignete sich durch den Glanz der Decorationen, der Maschinerie, des Tanzes und Gesanges ganz vorzüglich für die Verherrlichung der Hoffeste; die komische Oper ging aus dem Volksleben hervor. Auf den Jahrmärkten hatte sich in den Vorstädten von Paris ein Theater gebildet, was dem Bedürfniss des Volkes nach Mannigfaltigkeit und Lachstoff entgegenzukommen suchte; Recitation und Gesang wechselte darin; der letztere schloss sich an das Volkslied an und brachte dies sogenannte théatre de la foire in solche Aufnahme, dass die stehenden Theater 1770 ein obrigkeitliches Verbot auswirkten, wodurch die Schauspieler des Jahrmarkttheaters ganz auf den Gesang beschränkt wurden. Dies hatte die Folge, dass sie ihren Liedern, den Vaux de Vire (S. oben S. 136) eine grössere Ausdehnung, einen engeren Zusammenhang zu geben und den Dialog durch Pantomime zu ersetzen suchten. Später ward eine Zurücknahme des

strengen Verbotes bewirkt; die Schauspieler führten augenblicklich die Recitation wieder ein und so war das Vaudeville als das Hauptelement der opéra comique geschaffen. Die schon genannten Dichter Le Sage, Le Grand, und ein gewisser d'Orneval arbeiteten vornehmlich für dies Theater und benutzten mit vielem Geschick die stehenden Charaktere der Italienischen Komödie, den Harlekin, dem sie in Pierrot einen Nebenbuhler zugesellten, den Scaramuz, den Doctor und die Colombine, um durch sie die Pracht und das erhabene Pathos der heroischen Oper zu parodiren, indem sie dies lustige Völkchen in die vornehme Gesellschaft der Götter und Dämone, der Orientalischen Zauberer, Prinzen und Prinzessinnen mit grosser burlesker Wirkung einführten. — Als Farcendichter glänzte Cyrano de Bergerac, gest. 1655. *)

Der Schriftsteller, der das Kunstsystem dieser Epoche vollständig darlegte und mit grösster Strenge durch seine Kritik geltend zu machen suchte, war Nicolas Boileau, mit dem Beinamen Despréaux. Er ward zu Crone, einem Flecken bei Paris 1636

*) Eine Neigung zu dem Niedrigkomischen haben die Pariser immer behalten, wie sehr auch die gelehrte Aesthetik das Hochkomische anpriess und dem Burlesken geringschätzig den Rücken kehrte. Selbst Richelieu hatte seinen Spass an den Zoten des dicken Wilhelm, s. oben S. 155. Gaultier Garguille, Gros Guillaume und Turlupin waren drei Bäcker, die 1628 einen kleinen Ballplatz bei der Porte St. Martin miethеten, wo sie aus dem Stegreif allerhand lustige Geschichten darstellten; Garguille aus der Normandie spielte die Rollen alter Dummköpfe und dummer Schulmeister; seine Chansons Parisiennes waren äusserst beliebt.

geb. und st. im Besitz einer reichen Pension 1711. Satiren, worin er an Poesie hinter Régnier zurückblieb, an Eleganz aber und Feinheit ihn übertraf, machten ihn 1666 zuerst bekannt. Hierauf erschien 1674 seine Dichtkunst und das Chorpult, Lutrin, ein komisches Gedicht, veranlasst durch eine Stadtanekdote von dem gewaltigen Streit zweier Chorherrn über einen grossen wurmstichigen und längst zur Seite geschafften Pult, den der eine wieder aufstellte, während ihn der andere für immer weggeschafft haben wollte. Zu diesen Gedichten kamen noch Episteln, die mit ihrer Correctheit den Vorzug des Gedankenreichthums verbanden. Die übrigen Productionen Boileau's, seine Oden und Epigramme, sind unbedeutend. In allen diesen Werken stellt sich die Tendenz der Französischen Poesie zum Verständigen und formell bis auf das Kleinste Ausgeglätteten mit einer solchen Schärfe dar, dass sie nicht selten abstossend wird, weil man zu lebhaft empfindet, dass der Dichter sie nie ohne Selbstvergessenheit hervorbrachte. In dem Lutrin ist dies noch am wenigsten der Fall; auch vergöttern die Franzosen dies Gedicht als das Meisterstück ihrer Literatur im Fach des komischen Epos; indessen ist die Mässigung des Dichters im Komischen, um nicht in das Burleske zu gerathen, oft ängstlich, ja lächerlich und die allegorischen Figuren, denen die Maschinerie des Ganzen anvertraut ist, sind langweilig (vgl. Th. I. S. 284). Wie Malherbe zeigte Boileau gegen seine unmittelbaren Vorgänger eine unerbittliche Opposition; wie Malherbe in seiner Kritik der Ronsardschen Schule ohne alle Rücksicht war, so war es auch Boileau gegen Chape-

lain, Benserade, Scudery u. A., beide gingen mehr auf die negativen Seiten, ohne eigentlich den positiven Kern der Sache zu berühren; beide hatten für die Beurtheilung des Modernen nach dem Maassstab des Antiken weit mehr die Römer, als die Griechen im Auge; beide legten den Werth der Poesie weit mehr in die Oberfläche der rhythmischen Harmonie der Verse und des gewählten, zierlichen Ausdrucks, als in die Macht der Phantasie und tiefe Wahrheit der Natur. Der treueste Reflex nicht blos von Boileau's eigener Poesie, sondern von der seines Zeitalters überhaupt, war sein Lehrgedicht, die so gepriesene art poétique, worin er mehr eine Rhetorik als eine Poetik gab und die Theorie dieser Epoche so befestigte, dass sie bis auf die Revolution hin als der unfehlbare Codex des guten Geschmacks galt. —

In der dritten Epoche dieser Periode der Franz. Poesie entdecken wir daher einen Gegensatz; eine Richtung nämlich war nichts als die Fortsetzung der bestehenden Theorie, die andere dagegen verrieth ein Streben, zu einem anderen Styl überzugehen, vermochte aber dasselbe nur erst durch Uebertreibung auszudrücken, so wie die Dichter der anderen Richtung nur dadurch Effect machen konnten, dass sie, indem alle Gattungen von einzelnen vollendeten Mustern bereits dargestellt wurden, allseitig als in allen Zweigen der Poesie vortrefflich zu erscheinen suchten. Der geniale Mensch, der beide Richtungen in sich vereinigte, der sowohl nach rückwärts in Bezug auf die alte Schule an die Classiker derselben sich anschloss, als nach vorwärts hin in Bezug auf die Epoche der Literatur vor der Revolution die neue

Schule vorbildete, zum Theil noch unmittelbar in sie eingreifend, war Voltaire.

Jene erstere, den alten Standpunct behauptende Richtung wurde im Anfang des achtzehnten Jh. besonders von de la Motte und Fontenelle repräsentirt. Antoine Houdart de la Motte ward zu Paris 1672 geb. und st. 1731. Er hatte gerade so viel Verstand und Phantasie, um sich die Manier anderer Dichter anzueignen: Eigenthümlichkeit des Gefühles, der Weltansicht besass er nicht, wohl aber den Stolz, es Anderen gleich thun zu wollen. Mit gleicher Geläufigkeit dichtete er Oden und anakreontische Liedchen, Trauerspiele und Lustspiele, Opern und epische Gedichte. Die unermessliche Eitelkeit und Geschmacklosigkeit de la Motte's kann nicht deutlicher als in seiner Iliade erkannt werden; mit diesem dürren Machwerk wollte er nämlich zeigen, wie Homer hätte dichten müssen, um den wahren Begriff des Epos zu realisiren! De la Motte hatte das Loos aller mittelmässigen Dichter; er wurde von einer Partei bewundert, während eine andere ihn nach dem Maass der grossen Dichter, deren Styl er affectirte, hart verfolgte. Zu höherem Ansehen gelangte Bernard le Bovier de Fontenelle, zu Rouen 1657 geb., Mitglied der Akademie, gest. 1757. Er war nichts weniger als Dichter oder Philosoph, aber er hatte eine solche Politur des Ausdrucks in seinen Versen, eine solche Nüchternheit in seiner Reflexion, dass er durch diese Eigenschaften den Ruf eines Philosophen und Dichters erwarb; er war eben in seiner zerfliessenden Allseitigkeit, wie man dies damals nannte, ein schöner Geist. Er dichtete poésies fugi-

tives, Epigramme, Fabeln, Heroiden, Lustspiele in Prosa, ein Trauerspiel in Prosa Idalia, eine versificirte Tragödie Brutus, Opern, von denen Aeneas und Lavinia sich auszeichnet, und Schäfergedichte, in deren Behandlung er sich so vollkommen glaubte, dass er sogar ein musikalisch-dramatisches Schäferspiel in fünf Acten, Endymion, verfasste. Diese so berühmten Idyllen sind ein recht schlagender Beweis der Verkehrtheit, wozu die ästhetische Theorie der Franzosen führen musste, indem sie nur den Styl und ewig den Styl im Auge hatte. Artig, galant, höfisch, witzig, geschniegelt sind diese Schäfer und Schäferinnen, aber wo ist eine Spur der Unbewusstheit und ihres entzückenden Reizes, den wir von solchen Zuständen, worin die Idylle sich bewegt, erwarten? Es sind conventionelle Herren und Damen, die uns statt naiver Menschen begegnen; und sie sind nicht blos witzig, sie philosophiren auch; unausstehlich aber werden sie durch ihre Einfalt, denn, weil auch diese affectirt ist, so kommt sie dumm und ungeschickt heraus.

Die progressive Richtung, die sich im Anfang des achtzehnten Jh. offenbart, erscheint im Epischen als eine Neigung zum phantastisch Wunderbaren, im Lyrischen zum Starken, in der Tragödie zum Schrecklichen, im Lustspiel zum Rührenden. In der vorigen Epoche waren das feierlich monotone Epos, der romantisirende antike und rein historische Roman die Hauptmomente der epischen Gattung. Der geschichtliche Roman ging aber ganz in den Memoirenton über, so dass die Poesie in der objectiven Treue der Schilderung erlosch. Dagegen entfaltete sich plötzlich

das Mährchen mit einer solchen Schnelle und mit einem solchen Glück, dass Alles davon überschwemmt wurde. Charles Perrault, geb. 1626, gest. 1703, gab 1697 Contes de ma mère l'Oye heraus; 1698 erschien eine ähnliche Sammlung von der Gräfin d'Auroy; 1704 erschien Galland's Uebersetzung von Tausend und Einer Nacht (S. Th. I. S. 147 ff.), bald darauf Tausend und Ein Tag, ebenfalls aus dem Arabischen von Petit de la Croix und von diesem Augenblick an entstanden zahllose Nachahmungen; ein gewisser Simon Gueulette schrieb z. B. Tausend und Eine Viertelstunde. Man suchte den Mährchen bald wieder eine nützliche Richtung für die Jugend zu geben, so dass selbst Fénelon in seinem pädagogischen Eifer für den Herzog von Burgund Feenmährchen verfasste. Der geistreichste Nachahmer des kühnen, phantastischen Schwunges der Morgenländischen Mährchen war der Graf Antoine d'Hamilton, gest. 1720, von dessen zauberreichen, anmuthigen und frivolen Erzählungen „die vier Facardine" am meisten gelesen wurden. — In der Lyrik bezeichnet uns Jean Baptiste Rousseau den Standpunct der Zeit, der nach einem ernsteren Geist rang. Er war der Sohn eines Pariser Schusters und ward 1671 geb. Er war zuerst Page des Französischen Gesandten in Dänemark, dann Secretair des Marschall Tallard, hierauf arbeitete er im Finanzfach, ward aber als der Theilnahme an einigen durch eine Oper Hesione veranlassten scheusslichen Couplets verdächtig 1712 durch einen Parlementsschluss des Landes verwiesen. Nun hielt er sich erst bei dem Grafen de Luc, dann bei dem Prinzen Eugen, endlich in Brüssel auf, wo er

1741 st. Rousseau hatte etwas Boshaftes und Schwankendes in seinem Wesen, wodurch er überall sich und Andern das Leben verbitterte. Er dichtete Lustspiele, Epigramme, Allegorieen, Episteln, Cantaten und Oden. In den letzteren Gattungen glänzte er durch correcte Sprache, durch schöne Bilder und durch grosse an Malherbe erinnernde, aber mehr in das Zarte ausgebildete Kraft der Beredsamkeit. Ein Anflug von metaphysischen Tiefsinn war ihm eigen, der ihm jenes Streben nach Erhabenheit einflösste, wodurch er mit der geselligen, tändelnden Lyrik der vorigen Epoche contrastirt. — Im Drama suchte die Poesie durch immer stärkere Farben anzuziehen. In der Tragödie that dies Prosper Jolyot de Crébillon, geb. zu Dijon 1674, gest. 1764. Er folgte ganz der schon bestehenden dramatischen Technik, suchte aber durch Blut, Wahnsinn und wuthschäumende Declamation besonders zu gefallen; auch gelang es ihm mit diesen empörenden Grausamkeiten bei dem Publicum so gut, dass er sich den Beinamen des Schrecklichen, selbst den des Französ. Aeschylus erwarb. Sein Idomeneus begründete seinen Ruhm 1705. Es folgten Atreus, Elektra, Rhadamist, ein für sein Meisterstück gehaltenes von Unnatur strotzendes Trauerspiel, Xerxes, Semiramis, Pyrrhus, Catalina und einige Jahr vor seinem Tode das Triumvirat oder der Tod des Cicero. — Im Lustspiel würden zahllose leicht hingeworfene Stücke producirt. Zwei Lustspieldichter, Destouches und Marivaux suchten, der eine durch Rührung, der andere durch ein Streben zur Copirung des Natürlichen, neue Motive in die Handlung zu bringen. Philippe Nericault Des-

touches, geb. 1680, gest. 1754, ordnete den komischen Effect dem moralischen unter; Molière's Tartüffe und Misanthrope waren in dieser Hinsicht seine Muster. Er war ein gemässigter, nüchterner, wohlmeinender Autor, den kein überflüssiger Muthwille der Gefahr aussetzte, aus dem vornehmen Ton des vermeinten höheren Komischen in die Vertraulichkeiten der so verachteten Posse zu verfallen. Mit einem mittelmässigen Talent, ohne Laune und fast ohne Heiterkeit, weder sinnreich im Erfinden, noch von tiefer Einsicht in die menschlichen Gemüther und Verhältnisse, hat er doch durch einige seiner weinerlichen Stücke, den Ruhmredigen, den verheiratheten Philosophen und den Unschlüssigen, gezeigt, was treuer bescheidner Fleiss vermag. Pierre Carlet de Chamblain de Marivaux, geb. 1688, gest. 1765, warf sich besonders auf die psychologische Analyse; er ging aber dabei so sehr in das Kleinliche und Unbedeutende, dass seine Manier, wie grossen Beifall sie auch in der ersten Hälfte des achtzehnten Jh. ärntete, mit dem Spottnamen marivaudage belegt wurde. Kleine Neigungen werden durch kleine Triebfedern verstärkt, auf kleine Proben gestellt, mit kleinen Schritten einer Entscheidung näher gebracht; meistens drehet sich Alles um eine Liebeserklärung, welche hervorzutreiben allerlei verstohlene Lockungen versucht oder allerlei leise Andeutungen gewagt werden. Doch war Marivaux in diesen Feinheiten eigenthümlich und gefällig; seine Nachahmer stiessen durch Steifheit ab.

Am entschiedensten verrieth sich die Tendenz der Zeit, in eine andere Gestaltung des Lebens und

der Kunst überzugehen, in Voltaire. Er war wirklich so umfassend, wie de la Motte und Fontenelle gern erscheinen wollten und zugleich war er so geistreich, dass er hinter den Fortschritten seiner Zeitgenossen nicht nur nicht zurückblieb, sondern auch neue Richtungen einleitete. Marie-François Arouet de Voltaire wurde bekanntlich 1694 zu Chatenay bei Paris geb., lebte in ewigem Kampf mit der Regierung und Sorbonne, hielt sich bald in England, bald in Brüssel, bald in Berlin, endlich in hohem Alter auf seinem Landgut Ferney bei Genf auf und starb bei seinem letzten Besuch in Paris 1778, erdrückt von den ihm dargebrachten vergötternden Huldigungen. Voltaire war neu durch die philosophische Richtung, die er in die Poesie einführte; in der Darstellung selbst kann man bei ihm weniger Neuheit als die Vollendung rühmen, mit welcher er schon vorhandene Formen anwendete. Man kann gegen Voltaire's Poesie so gut wie gegen seine Philosophie mit Fug und Recht sehr vielen Tadel aufbringen, immer wird er das Verdienst behalten, mit einem freieren Blick, als bis dahin die Franzosen gezeigt hatten, das Weltinteresse vertreten zu haben. In der Poesie bearbeitete er besonders das Epos, die Erzählung und die Tragödie. Im Epos gelang es ihm, durch seine Henriade nach Französischen Begriffen das Ideal zu erreichen, was Ronsard, Chapelain u. A. erstrebt hatten und dem Fénelon schon so nahe gekommen war. Indessen gehört nothwendig die Französische Theorie des Epischen dazu, um die historisch treue Schilderung eines Bürgerkrieges in wohllautenden Alexandrinern für ein solch' unüberschwenglich hohes

Meisterwerk zu erklären und besonders das Leere und Todte der allegorischen Figuren, der Wahrheit, Zwietracht und Politik, nicht zu fühlen, welche mit ihren dunstigen Schatten der geschichtlich klaren Objectivität in hohlem Pathos gegenübertreten. Ein wahrhaftes Meisterwerk ist dagegen die Pucelle d'Orléans; dies frivole, obscöne, in der muntersten Sprache geschriebene Epos ist die Spitze aller bitteren Ironie über die in den Klerus und Adel eingerissene Verderbtheit und recht aus der Tiefe von Voltaire's mephistophelischen Witz hervorgegangen. — Das Talent der Persiflage und Satire, die Leichtigkeit, Grazie und Mannigfaltigkeit des Styls in solchen Darstellungen zeigte Voltaire vorzüglich in seinen kleinen Erzählungen, Mikromegas, die Prinzessin von Babylon, Candide und anderen. — Den meisten Fleiss wendete er auf seine dramatischen Arbeiten, namentlich auf die Tragödien Oedipus, Brutus, Cäsar's Tod, Catilina, das Triumvirat, Orest, Merope, Zaire, Alzire, Mahomet, Semiramis und Tancred. Er hatte darin das bedeutende Verdienst, auf eine mehr historische Bearbeitung der Gegenstände zu dringen und die neueuropäischen, ritterlichen und christlichen Charaktere, die man seit dem Cid ausgeschlossen hatte, wiederum für die tragische Bühne zu adeln. Er trübte aber die künstlerische Reinheit seiner Darstellungen durch die politischen und philosophischen Ansichten, die er durch die Bühne dem Publicum vorlegen wollte und machte dadurch die Poesie oft zum blossen Mittel. Im Mahomet wollte er die Gefahren des Fanatismus aufstellen oder eigentlich des Glaubens an irgend eine Offenbarung überhaupt; zu

diesem Behuf entstellte er auf schnöde Art einen grossen historischen Charakter, häufte widerwärtig die schreiendsten Greuel und peinigte das Gefühl. Da er allgemein als Gegner des Christenthums bekannt war, so ersann er den Triumph für seine Eitelkeit, in der Zaire und Alzire dennoch durch christliche Gesinnungen zu rühren; es gelang ihm wirklich. In England hatte er eine freiere Verfassung kennen gelernt und sich dafür begeistert. Corneille hatte den Römischen Republicanismus und die Politik überhaupt wegen ihres poetischen Nachdruckes behandelt, Voltaire hingegen stellte sie poetisch dar, um politisch auf die Volksmeinung zu wirken. Da er die Griechen besser zu kennen glaubte als seine Vorgänger, auch vom Englischen damals in Frankreich ganz unbekannten Theater eine flüchtige Kenntniss erlangt hatte, so wollte er dies ebenfalls zu seinem Vortheil benutzen. Er drang auf den Ernst, die Strenge und Einfachheit der Griechischen Darstellung und näherte sich ihr wirklich in so fern, dass er die Liebe bei der Behandlung verschiedener Gegenstände, wo sie nicht hingehörte, ausschloss, z. B. in der Merope. Er wollte die Majestät der Griechischen Scene wieder auferwecken und bewirkte von dieser Seite viel Gutes, dass man nach ihm die Augen bei der theatralischen Darstellung nicht mehr so kärglich abfand. Von Shakespeare entlehnte er seiner Meinung nach kühne Theaterstreiche, und damit gerieth es meistens am unglücklichsten, wie als er in der Semiramis einen Schatten aus der Unterwelt hervorzurufen wagte. Weil er so oft auf halbem Wege zwischen Studium und Kunstwerk stehen blieb, so spürt man et-

was Schwankendes und Unfertiges in seiner ganzen Bildung; Corneille und Racine sind innerhalb ihrer Grenzen weit vollendeter; sie sind ganz das, was sie sind, und haben keine Ahnung von etwas Anderem oder Höherem. Voltaire's Ansprüche sind viel ausgedehnter als seine Mittel. Corneille hat die Maximen des Heroismus erhabener ausgesprochen, Racine die natürlichen Regungen sich anmuthiger ausdrücken lassen; Voltaire'n muss man zugestehen, dass er die sittlichen Triebfedern wirksamer in's Spiel gesetzt hat, dass er mehr auf die ursprünglichen Verhältnisse des Gemüths zurückgeht und daher auch in einigen seiner Stücke innigere Rührung hervorbringt als jene beiden. Neben der Zaire und Alzire glänzen Voltaire's dramatische Talente am tadellosesten im Tancred; seit dem Cid war kein Französisches Trauerspiel erschienen, dessen Verwicklung auf so reine Triebfedern der Ehre und Liebe ohne alle unedlen Einmischungen gebaut und das so ganz der Darstellung ritterlicher Gesinnungen geweiht gewesen; die Wiedervereinigung zweier Liebenden, die sich verkannt haben, im Augenblick ihrer Trennung durch den Tod überwältigt mit einer tiefen und sanften Rührung. *)

In diesen Dichtern und vornehmlich in Voltaire offenbart sich unverkennbar ein eigenthümliches Gefühl, das in der Nachahmung der Alten, in der Befolgung des unter der Regierung Ludwigs XIV fixirten ästhetischen Systems nicht mehr ausreichende Befriedigung fand. Aber die Regung nach einem ande-

*) S. A. W. v. Schlegel in der zehnten Vorlesung.

ren Inhalt, nach einer anderen Form, als den bisherigen, war noch nicht kräftig genug, um mit Entschiedenheit eine selbstständige Poesie zu begründen. Immer aber muss sie als die Uebergangsepoche aus der zweiten Periode der Französ. Poesie in die dritte anerkannt werden. Diese reicht von der Mitte des achtzehnten Jh. bis auf unsere Tage und zerfällt in sich selbst wieder in zwei Abschnitte. Ihre Eigenthümlichkeit liegt in dem bewussten Verlassen der Nachahmung des Antiken, aber so abstract die Französ. Poesie bisher das Romantische in seiner anfänglichen Blüthe und später die Nachahmung der Classiker pflegte, so abstract waren auch die Theorieen, die sie auf dem neugewonnenen Standpunct beobachtete. Vor der Revolution herrschte nämlich der Naturalismus und nach ihr hat sich das Romantische als das vorwiegende Princip entwickelt; in beiden Tendenzen erscheint aber jenes wie dieses Element mit der grellen Färbung, die aller abstracten Uebertreibung anhaftet.

Die erste Epoche der dritten Periode vor der Revolution hatte natürlich noch eine Menge von Hervorbringungen ganz im Styl der Schule des goldenen Zeitalters aufzuweisen; ihr Wesen aber lag in der Unruhe und Zerrissenheit, welche der bodenlose Verfall des sittlichen Lebens besonders unter der Regentschaft nothwendig nach sich ziehen musste. Diese unumschränkte Lascivität und Frivolität, diese zum guten Ton gestempelte Freigeisterei und raffinirte Genusssucht setzte sich auch in der Poesie in einer Folge von wollüstigen und frivolen Romanen ab. Allein die Vernichtung des Sittlichen und die leichtsin-

nige Bezweiflung der Wahrheit würden fade und weichlich erschienen sein, wenn nicht der Widerspruch selbst das Element dieser Darstellungen geworden wäre; ohne die Beleuchtung durch den Gedanken wäre die lüsterne Schilderung der sinnlichen Ausschweifung nicht pikant, ohne die Energie der Skepsis der spöttische Zweifel marklos und unbedeutend gewesen sein. Die Gedanken aber, die dämonisch im Hintergrunde aller dieser Productionen standen, waren einmal die unmittelbare Gewissheit des Menschen von dem moralischen Werth seiner Handlungen und sodann die Gewissheit von dem durch alle Künstelei und allen Luxus nicht auszutilgenden unmittelbaren Dasein der Natur. Jener Gedanke fand seinen vornehmsten Vertreter in Diderot, dieser in Rousseau.

Die zweite Epoche der dritten Periode musste dadurch entstehen, dass jene Idee des Moralischen und Naturgemässen sich ein unmittelbares Dasein zu schaffen versucht hatte. In der Revolution war dies geschehen und die Dichter konnten nun nicht weiter die Sehnsucht nach einem von den Fesseln der Cultur freien Zustande, sie mussten das ungestüme und unbändige Gefühl einer absolut in die Wirklichkeit getretenen Freiheit selbst schildern. Parny, Le Brün, A. Chénier, Béranger und Delavigne sind vorzüglich die Repräsentanten dieser Bewegung. Die neue Wendung des politischen Lebens entwickelte eine Befreundung der Nation mit freieren, von den Regeln des alten Systems unabhängigen Compositionen; die Englische und Deutsche Poesie fanden eine bis dahin der Französchen Eitelkeit ganz fremde Anerkennung;

die alten romantischen Sagen wurden wieder gelesen und erneuet und der Gesang des Volkes, dem sich die höfische Vornehmheit der früheren Dichter entzogen hatte, mit Liebe aufgenommen und ausgebildet. Daraus hat sich gegenwärtig eine Poesie erzeugt, die allerdings noch viel Verfehltes und selbst Bizarres enthält, allein mit Bestimmtheit auf die Bearbeitung romantischer Stoffe hingerichtet ist und in Victor Hugo ihren glänzenden Chorführer hat.

Diese Zeit ist so reich an Dichtern in allen Gattungen, dass wir, um nicht das Maass dieser Umrisse zu überschreiten, nur die hervorstechendsten berühren können, die Darstellung der gegenwärtigen Epoche aber als noch in frischer Gährung begriffen ganz übergehen müssen. Völlig dem Styl und dem Gedankenkreise der vorigen Periode angehörig war Louis Racine, der Sohn des älteren Racine, gestorben 1764. Seine Oden sind von geringer Bedeutung, aber seine didaktischen Gedichte, die Religion und die Gnade, recht verständig im Entwurf und correct in der Ausführung. Dasselbe lässt sich von den Odendichtern, Le Franc de Pompignan, gestorb. 1784, und Thomas, gest. 1785, behaupten. Auch der Romanzendichter Paradis de Moncrif, gest. 1770, die Lyriker Pierre Colardeau, gest. 1776, Joseph Bernard, gest. 1776, gingen aus der früheren Bildung wenig heraus; Alexis Piron aus Dijon, geb. 1689, gest. 1773, zeigte aber in seinen Epigrammen, Liedern, Episteln, Contes und Lustspielen einen schalkhaften, kecken Uebermuth, der von der Unruhe der Zeit ein ungewöhnlich schillerndes Colorit empfing; sein Lustspiel, die Metromanie, gehört

zu dem Besten, was die Franzosen im Charakterstück gedichtet haben. Jean Baptiste Louis Gresset, geb. 1709 zu Amiens, gest. 1777, war ein leichter, fröhlicher Dichter; er verkannte sein Talent ganz, als er durch Trauerspiele, Eduard III und Sidney, Ruhm zu erwerben hoffte; seine Episteln, besonders la chartreuse, sein Lustspiel, le méchant und seine durch Witz, Laune und schöne Versification ausgezeichnete Erzählung, Vert-Vert, in vier Gesängen, waren die Werke, die seinem Namen Dauer verliehen. Aehnlich wirkte Claude Joseph Dorat, geb. zu Paris 1734 und dort gest. 1780. Er schrieb Episteln, Heroiden, Dramen, ein Lehrgedicht von der theatralischen Declamation, glänzte aber durch Witz, Heiterkeit und sinnliche Klarheit besonders in seinen Contes und in seinen Fabeln, denen er freilich den lächerlich pretiösen Titel, philosophische Allegorieen, gab. Der Abbé Prévost d'Exiles, geb. 1697, gestorben 1763, ein abenteuerlich umherschwärmender Mann, von grosser Belesenheit, leichter Darstellungsgabe und unermüdetem Fleiss, schrieb eine ungeheure Menge Romane, von denen die Briefe eines Herrn von Stande, der Dechant von Killerine, Cleveland und namentlich der vortreffliche Manon Lescaut sich vortheilhaft durch interessante Situationen und Wahrheit der Charakterzeichnung hervorthun; die beiden Damen, Graffigny und Riccoboni, die wie Prévost dem Vorbild Englischer Familienromane folgten, blieben weit hinter ihm zurück. Der Ton des Spanischen Romans, der in der vorigen Periode von Le Sage so glücklich nachgeahmt war, wurde noch einmal durch Jean Pierre Claris de Florian, geb. 1755, gest.

1794., erneuet. Zwar arbeitete er auch in der Fabel, in der kleinen Erzählung und im Lustspiel nicht ohne Erfolg; in der letzteren Gattung hat sich das Stück, die beiden Billets, lange erhalten; aber das Schönste von ihm, sind seine Schäferromane, Estelle und die dem Cervantes nachgeahmte Galathée, so wie der historische Roman Gonzalve de Cordoue. In einfacher Anmuth des Styls war ihm Jean François Marmontel, geb. 1723, gest. 1799, verwandt; seine historischen Romane, die Geschichte Belisars und der Peruanischen Inka's, sind nicht ohne Verdienst, erreichen aber die innere Einheit und anspruchlose Zierlichkeit seiner contes moraux nicht, worin er das Lehrreiche menschlicher Schicksale hervorhob. Die Kehrseite solcher ernsten und wohlgemeinten Romane waren die schlüpfrigen und lüsternen Gemälde der raffinirtesten Liederlichkeit, in denen der Sohn des älteren Crébillon, Claude Prosper Jolyot de Crébillon, geb. 1707, gest. 1777, unübertroffen dastand; seine „Verirrungen des Herzens und Geistes", sein „Sopha", „die Nacht und der Moment" sind zügellos üppige Darstellungen. Nur durch so schaamlose Werke, wie die „Liaisons dangereuses" und die berüchtigte „Justine" konnte er an Frechheit überboten werden und nur aus dem sittlichen Zustande des damaligen Frankreichs sind solche Erscheinungen begreiflich. Nicolas Edene Retif de la Brétonne geb. 1734, ein Vielschreiber, wusste dies Verderben mit genialen Zügen zu copiren; Marivaux hatte einige nicht üble komische Romane geschrieben, unter denen ein unvollendeter, le paysan parvenu; zu diesem schrieb de la Brétonne unter anderem ein Seitenstück,

den paysan perverti, worin er tiefer als sonst den Abgrund menschlicher Verworfenheit eröffnete. Villart de Grécourt, gest. 1743, d'Arnaud de Baculard, Duclos, de Laclos, Louvet, Cazotte u. A. bearbeiteten die novellenartige Erzählung in demselben Geist. Das Theater war ebenfalls in die Richtung auf das Moralische und in die auf das pikant-Komische entzweiet. Bei den Trauerspieldichtern, de Belloy, starb 1770, le Mierre, st. 1793, Chamfort, Mercier, la Harpe u. a. ist der Zug nach Ueberraschung durch neue Mittel durchgängig sichtbar; Ant. Ducis, gest. 1816, führte sogar den Shakespeare ein. Lafont, Autreau, Fagan, Vadé, Pannard, Baré, Favart, Collé Laujon u. a. dichteten für die Posse und das Vaudeville mit grossem Beifall. Die elegante Frivolität der höheren Stände spiegelte Caron de Beaumarchais, gest. 1799, besonders in seiner Hochzeit des Figaro, auf das Treffendste. Das rührende Schauspiel, das sich in der Sphäre der bürgerlichen Welt bewegte, ward von Nivelle de la Chaussée, geb. 1691, gest. 1754, durch edlere Sprache gehoben.

Die leidenschaftliche Aufregung der Zeit durch die Zertrümmerung der alten Sitte war so tief, dass selbst diejenigen, welche an der Natur und Moralität festzuhalten strebten, unbewusst in den Strom der Frivolität und Sophistik hingerissen wurden. Jean Jacques Rousseau, geb, 1712, gest. 1778, lehrte wohl die Nothwendigkeit, in der Bildung sich nicht von der Natur zu entfernen; aber die Romane, worin er mit schöner Begeisterung diese Lehren vortrug, standen durch Charaktere und Begebenheiten mit denselben in Widerspruch. Der pädagogische Emil wurde

im Eifer für die Natur oftmals ein System der Unnatur und die neue Heloise fand nicht sowohl ihres moralischen Gehaltes, als um der zärtlichen, schwärmerischen, wollüstigen Situationen willen ein grosses Publicum; in der Darstellung war Rousseau's glühende Beredsamkeit entzückend. Den nämlichen Widerspruch verrieth Denis Diderot, geb. 1713 zu Langres in der Champagne und gest. zu Paris 1784. In diesem Schriftsteller wühlte der Skepticismus des Jahrhunderts mit einer Gewalt, die ihn auf alle Gebiete der Erkenntniss hinausdrängte, ihn in alle Tendenzen der Zeit verwickelte und dann wieder der Qual und Lust der einsamen Betrachtung opferte. Diderot schrieb nicht so glänzend wie Rousseau, hatte nicht das plastische Talent Voltaire's, aber er theilte mit dem letzteren die Vielseitigkeit der Bildung und mit dem ersteren den Hass alles Affectirten und Ueberbildeten; sein Styl ist lebendig, eigenthümlich und unerschöpflich an neuen Wendungen. Wenn Voltaire die Epoche des Ueberganges aus der Periode Ludwigs des XIV in die Zeit vor der Revolution darstellt, so ist Diderot unstreitig der, welcher auf dem Gebiet der Kunst und Wissenschaft diese Epoche selbst im ausgedehntesten Umfang repräsentirt. Er war der Träger der Encyclopädie; er war der Dichter, der in den Romanen: la religieuse, Jacques le Fataliste und les bijoux indiscrets, die sittliche Auflösung seiner Zeit meisterhaft schilderte und zugleich der Dichter, der in seinen in Prosa geschriebenen Dramen, besonders in dem „Hausvater" und dem „natürlichen Sohn", die Copie der Wirklichkeit, das Natürliche der Erscheinung und das Moralische der Motive, mit

solcher Stärke entfaltete, dass von da an das Rührende und Natürliche für das Drama eben so zum Gesetz wurde, wie durch Rousseau für den Roman. Die erst vor einiger Zeit bekannt gewordenen Memoiren und Correspondenzen Diderots belehren uns am deutlichsten, wie sehr er auf der Höhe seiner Zeit stand und von dem ächt Romantischen mehr als Ahnung hatte; so richtig wie er hatte kein Franzose Shakespearn beurtheilt.

Die Französische Poesie beginnt mit der Bildung einer romantischen Weltanschauung, die in grossen epischen Gedichten, in einer reichen Lyrik und in einer zwar oft trivialen, aber andererseits auch kühnen allegorischen Didaktik sich ausbreitet. Diese Poesie ist in ganz Frankreich, im Süden, wie im Norden, an den Höfen der Grossen und in den Klöstern gleich sehr lebendig. Aber allmälig tritt die Monarchie, mit ihr die Pracht des Hofes und die centrale Bedeutung von Paris hervor. Diese Stadt und in ihr wieder der Hof absorbiren gleichsam alle geistige Kraft des Volkes; hier ist der Brennpunct, der die vereinzelten Talente zur Verherrlichung der Monarchie sammelt. Das Studium der antiken Literatur kommt dem natürlichen Bestreben der Franzosen nach äusserer Glätte und Präcision entgegen und die ganze Poesie nimmt ein antikes Colorit an; die Griechischen Tragiker, die Römischen Lustspieldichter, die alten Epiker und Lyriker, sollen nicht blos erreicht, sie sollen übertroffen werden und die Periode, worin das höchste Gleichgewicht der Französischen Sinnesart mit der

formellen Vollendung der antiken Poesie besteht, ist das goldene Zeitalter der Literatur. Allein man kann sich nicht verbergen, welche Differenzen zwischen den Urbildern und den Nachahmungen statt finden; man kann die Einwirkung anderer Literaturen, der Spanischen, Italienischen und Englischen nicht ausschliessen; man kann die alte oft nur verzerrte und versteckte ritterliche, abenteuerliche Denkweise nicht vertilgen und so erzeugt sich erst ein verworrenes Drängen, die Schranken des alten Systems zu durchbrechen, mit Uebermuth Alles in das Grelle zu malen, mit Gewalt die nackten Formen der Natur hervorzukehren, bis dann nach vielen convulsivischen Bewegungen die Anerkennung des Mittelalters und die Liebe zur romantischen Poesie wieder erwacht.

Die Italienische Poesie nimmt einen ganz anderen Gang. Sie hat bis zu der Zeit, wo in Frankreich die didaktische Allegorie blühet, nur wenige Dichter; sie wird durch keinen äusseren Mittelpunct, wie Paris es ist, in einer strengen Einheit zusammengehalten, sondern abwechselnd erheben sich Sicilien, Florenz, Rom, Venedig, Neapel als solche Centralisationen der Bildung. Der Gegensatz des Romantischen mit dem Antiken, dessen Spannung das tiefste Streben der Franzosen anfacht, ist in ihr gar nicht auf solche Weise enthalten, sondern, obschon er erscheint, so ist er doch von vorn herein durch den Charakter wie durch die Sprache der Nation aufgehoben, die immerfort etwas Plastisches behauptet hat. Die sinnliche Klarheit, welche die Franzosen anstrebten, ist bei den Italienern unmittelbar mit der Idealität der christlichen Welt vereinigt. Die

Perioden der Italienischen Poesie lassen sich daher nicht nach solchen inneren Gegensätzen, wie die der Französischen bestimmen, sondern nur nach einer Unterscheidung der vorherrschend bearbeiteten Gattung; allerdings ist dies eine mangelhafte Theilung, allein von allen diejenige, die mit den Unterschieden der allgemein geistigen Bewegung Italiens und mit der Differenz der Stylbildung am leichtesten in Einklang gebracht werden kann. Die Geschichte Italiens zeigt uns zuerst eine Periode voll grosser Thatkraft in den Kämpfen der Lombardischen Städte mit einander und mit den Deutschen, in der Entwicklung des Normannischen Reiches und in der Bildung des Papstthumes; die Begeisterung dieser Periode drückt der Poesie ein lyrisches Gepräge und dem Styl eine nie wieder erreichte Hohheit und Simplicität auf. Hierauf folgt eine Periode, worin die einzelnen Höfe, besonders der der Mediceer und der päpstliche, in den heiteren Genuss der mühsam erworbenen Schätze sich vertiefen, aber nach Aussen hin noch eine grosse Würde und ritterliche Haltung repräsentiren; die höfische Feinheit, Zierlichkeit und edle Geselligkeit, der noch lebendige kriegerische Sinn dieser Zeit spiegelt sich in einer epischen Poesie, welche aber nach und nach von dem kühnen Ton des ritterlichen Heldengesanges in das Idyllische der Pastoraldichtung verschwimmt; der entsprechende Styl dieser Periode ist Anmuth und reizende Mannigfaltigkeit, aber bereits mit einem Hange zur Ueberladung. Die dritte Periode der Italienischen Geschichte zeigt uns ein mattes Fortbestehen aller kirchlichen, politischen und sittlichen Verhältnisse, wie sie während des sechszehnten

Jh. sich fixirt hatten. Die Nation hat immer noch viel poetischen Sinn, aber er vermag in der Stagnation der freien Entwicklung sich nur auf die Cultur solcher Dichtungen zu werfen, die leicht und angenehm unterhalten. Daher tritt in dieser Periode die Schärfe des Verstandes im epigrammatischen und die weiche, üppige Phantasie in einem sinnlich starken Ausdruck hervor und die Gattung, in welcher dieser Styl populäre Allgemeinheit erlangt, ist die dramatische. —

Die erste Periode der Italienischen Poesie ging von einer Lyrik aus, deren Charakter mit dem der Provençalischen vollkommen übereinstimmend war. Durch die an den Italienischen Höfen lebenden Provençalen wurden aber auch andere Elemente der Französischen Poesie in Italien verbreitet, welche erst später von den Italienern bearbeitet, allein unstreitig dem Keime nach schon jetzt von ihnen aufgenommen wurden. Das lyrische Element herrschte vor und das epische war in dem Sinn einer nationalen Dichtung, wie wir sie bei den Franzosen kennen gelernt haben, gar nicht vorhanden; nur die Novelle, deren Begriff mit dem des Französischen Conte ganz dasselbe ist, erschien am Ende der ersten Periode in einer sehr bedeutenden Stellung. Die Sicilianer waren die ersten, welche eine nationale Form der Sprache und Poesie erreichten. Die letztere war eine Hofpoesie und blühete besonders an jenem glänzenden Hof, den Friedrich II als König von Sicilien zu Palermo und Neapel hielt. Von ihm selbst, von seinem Kanzler, Peter von Vineis, von Oddo delle Colonna, Mazzeo di Ricco, Ciullo d'Alcamo und anderen Dich-

tern haben sich Nachrichten und Gedichte erhalten. In Oberitalien war die Poesie ganz durch die Provençalische bestimmt und hatte auch den Namen der hofmässigen, cortigiana, wenn gleich die Verhältnisse der Dichter andere waren, als die der Sicilianischen, die mit dem Hof in unmittelbarer Verbindung lebten. Die Troubadours fanden an den Höfen Oberitaliens eine neue und behagliche Heimath und wer von den Eingeborenen an dem Ruhm dieser Dichter Theil nehmen wollte, der musste sich in ihrer Sprache versuchen, die für die Poesie gleichsam erzogen war und in der Lyrik den ersten Ruf behauptete. Daher finden wir mehre und bedeutende Troubadours Italienischen Ursprungs, unter welchen Bartolome Zorgi, Bonifaci Calvo, Lanfranc Cigala, Sordel und unter den Grossen der Markgraf Albert von Malaspina die bekanntesten sind; auch die Provençalischen Spielleute sah man an den Höfen und bei öffentlichen Festen. Entsprang nun auch die altitalienische Lyrik aus einheimischen Elementen, aus der volksmässigen Poesie und Musik, trat in ihr die Canzone in dreifach getheilter Strophe und das Sonett ursprünglich mit entschiedener Eigenthümlichkeit hervor, so musste sie doch unter solchen Umständen von der Provençalischen Poesie keine geringe Einwirkung erfahren; nicht blos die Form, auch der Inhalt der Lieder bezeugt dies. *)

Nun entwickelte sich aber in Italien schon während des dreizehnten Jh. ein immer wachsendes Studium der alten Literatur und verwuchs hier früher als in

*) S. Fr. Diez, die Poesie der Troubadours S. 272—282.

irgend einem anderen neueuropäischen Lande mit dem Christlichen und Romantischen. Dante Alighieri, 1265 aus einer alten und berühmten Florentinischen Familie geb. und 1321 zu Ravenna gest., stellte zuerst die Einheit des plastischen und mythologischen Typus der antiken Poesie mit dem musikalischen und sentimentalen der christlichen in seinem Riesenwerk, der göttlichen Komödie, vollendet dar. Und wie er so das Wesen der modernen Poesie im Innersten ergriff, so gewaltig bestimmte er auch die Italienische Sprache; denn die ihm voraufgegangenen oder gleichzeitigen Dichter, Guittone von Arezzo, Guido Cavalcanti aus einem angesehenen Florentinischen Geschlecht, Cino von Pistoja, Dante von Majano, hatten es nicht vermocht, einem Dialekt Allgemeinheit zu erringen, Dante aber erhob den Florentinischen zur Geltung der gebildeten Schriftsprache. Wilde Parteiungen zerrissen damals Florenz; zu der erblichen Feindschaft zwischen Guelfen und Ghibellinen kam von Pistoja aus eine neue Ursache der Fehden, die Spaltung der Schwarzen und Weissen, und von seiner Jugend an sah Dante die ungeheuerste Entzweiung des Lebens durch Liebe und Hass. Als Guelfe ward er 1302 aus Florenz getrieben und zwei Jahr hernach auf immer verbannt; erst während dieser Verbannung ward er Ghibelline und schüttelte in seinem Unglück allen Drang des Irdischen von sich. So gereinigt und von Gott geweihet, ward er der Sänger der Liebe, sowohl der irdischen und vergänglichen, als der himmlischen und ewigen. In zwei Hauptwerken, der vita nuova und der divina comedia, zeigte er der Liebe Entstehung, ihren Fortgang, ihre Veredlung, ihr

Ziel: Gott und sein ewiges Reich. Die **vita nuova** enthält den allmäligen Uebergang aus sinnlicher Liebe zur himmlischen, die divina comedia beginnt von dem Punct, wo des Dichters Liebe schon völlig verklärt ist und enthält die Offenbarung, welche dem Seher über das Verhältniss von Welt und Menschen, von Busse und Bekehrung, von irdischem Erkennen und himmlischem Schauen als Leben der Liebe zu Theil ward. Eine Liebe, die weder je zum Genuss ward, noch auch ein blos phantastisches Spiel war, gab nach seinem eigenen Bericht seinem Geist den höheren Flug, seinem Namen den ersten Ruhm durch ganz Italien. Die Tochter des Folco Portinari, Beatrice oder Bice, war der Gegenstand dieser Liebe; er sah und liebte sie in ihrem zehnten Jahr, sah sie nachher Jahre lang nicht, erblickte sie in ihrem achtzehnten Jahr wieder, ward dann durch eine falsche Nachricht von ihrem Tod erschreckt und verlor sie späterhin wirklich durch den Tod. Die Geschichte der Veränderungen, welche diese wenigen äusseren Umstände in seinem Seelenzustande hervorbrachten, erzählt die vita nuova in einem Wechsel von Prosa und eingemischten herrlichen Canzonen und Sonetten. Die Beseligung, deren er jetzt genoss, stellte er objectiv in der Comedia dar. Dies Gedicht in hundert Gesängen, in einer eben so ernsten und furchtbaren, als sanften und lieblichen Sprache, in musikalisch vollendeten Terzinen, gehört keiner besonderen Gattung der Poesie an; es ist lyrisch, didaktisch, episch und doch nicht, wie der Französische Roman der Rose, eine Mengerei verschiedener Elemente. Indessen würde der Standpunct für seine richtige Auffassung

immer der der allegorischen Dichtung bleiben müssen; von allen den zahllosen Werken, welche das Mittelalter in derselben hervorbrachte, ist es das einzige, welches über die geistige Sphäre der Zeit mit titanenhaften Streben hinausdringt und die abstracte Haltung, das Nüchterne und Unbestimmte der gewöhnlichen Allegorie dadurch überwindet, dass in ihm auf der einen Seite die ganze Weltgeschichte in der lebendigsten Klarheit erscheint und dass von der anderen Alles durch die subjective Theilnahme des Dichters zu einer lyrischen Einheit zusammengefasst wird, in deren grosser Gesinnung die historischen Momente aus dem Italienischen Leben einen solchen Anhaltpunct finden, dass hierin eben für Italien das episch-nationale Interesse zu suchen ist, während das Weltinteresse besonders auf der Darstellung des christlichen Glaubens beruht. Die höchste Strenge und symmetrische Einfachheit des Plans ist mit der höchsten Fülle in der Ausführung des Besonderen gepaart. Die drei Theile des Gedichtes entsprechen sich nicht allein im Ganzen, sondern auch in ihren einzelnen Scenen ganz genau. Die Wanderung durch das Inferno ist der Gang eines menschlichen Lebens ohne höheres Licht, ohne göttliche Gnade; mit dem natürlich Bösen beginnt es und sinkt endlich zur absoluten Bosheit hinab, die sich ihrer als solcher bewusst ist. Dieser Gang führt durch Mythologie, durch heilige und weltliche Geschichte, durch alle Städte Italiens, durch alle Lagen und Stände des Lebens und gibt dem Dichter Gelegenheit, seine Freunde und Feinde, seine Lehrer und Verwandte, jede Kenntniss und Sitte seiner Zeit mit

einer Schärfe der Wahrheit und des Tadels vorzuführen, die einem prophetischen Munde ziemt. Diesen Tiefen gegenüber stehen die Höhen des Purgatorio; jede Sünde findet hier ein Mittel sich zu reinigen, und wie unten in der Hölle Cassius und Brutus neben Judas von Lucifer zerfleischt werden, d. h. Frevler gegen die höchste weltliche und göttliche Macht dem Princip alles Bösen angehören, so ist im irdischen Paradise, oben auf dem Berge des Fegefeuers alle Unschuld vereinigt und die Personen, welche in beiden Orten die Gewalt haben, die Worte, mit denen man sie erweicht, sind sich eben so entgegengesetzt. Aus der Erkenntniss der Wurzel alles Bösen muss das Verlangen nach Besserung entspringen, die ohne Aufrichtigkeit und Demuth nicht möglich ist. Für das Leben niederer Leidenschaft, für Erkenntniss der Sünde als solcher genügt die blosse Vernunft und das Symbol derselben ist dem Dante sein zärtlich verehrter Meister Virgil, der gleich wie er selbst von Pythagoräischer Weisheit erleuchtet war. Er leitet ihn durch Hölle und Fegefeuer, aber nicht von selbst, aus eigener Kraft fasst der Mensch den grossen Entschluss, die Wahrheit zu suchen und sich ihr zu opfern; nur die Gnade Gottes bewirkt diesen in ihm. Sie wird ihm durch Beatrice's Vermittelung zu Theil; sie war ihm ein Stern im Hoffen und Zagen des irdischen Lebens, sie wird ihm zur Sonne des himmlischen Schauens und führt ihn durch Schauder und Tod, durch Busse und Sühne zur Festigkeit, Reinheit und Seligkeit Gott schauender Seelen. Sie bewegt für den Geliebten die heilige Lucia und diese endlich sendet Virgil zum Führer des träumenden

Dichters. Allein in die Tiefen der Gottheit geleitet nur der göttliche Geist selbst; darum entweicht auf der Höhe des Berges vom Fegefeuer der Schatten Virgils und Beatrice, die vollendende Gnade selbst tritt an seine Stelle und führt ihn im Paradiso durch die Himmel der Himmel, wo abermals Stufe um Stufe mit den Abtheilungen des Inferno's und Purgatorios übereinstimmt.

Dies ist der Plan des Gedichtes. Im Inferno ist der Uebergang vom ersten Fehler bis zum Abfall von aller Wahrheit und von jeder Tugend in verschiedene Räume vertheilt, deren Zusammenhang in der Idee von Weltaltern seinen Aufschluss findet. Die goldene Zeit kannte den Schmerz nicht. Die Folgezeit wich, wenn auch unvorsätzlich, von Gott ab und aus dem Silber rinnt ein Thränenstrom. Die Unschuld ist nicht mehr, die Sorge erwacht, ein Thränenstrom der silbernen Zeit umgibt den ersten Höllenraum; Acheron, Freudenloser ist sein Name, weil die Strafe der Erbsünde der sinnlichen Natur nur Entbehrung der Freuden, nicht Qual ist. Im folgenden Zeitalter hatte Gott der schwachen Menschheit schon das Licht der Vernunft geliehen, weshalb die mit Bewusstsein Sündigenden innerhalb der teuflischen Burg liegen; der Strom, der dem Erz entrinnt, heist der des Hasses und der Scheu, Styx. Eine solche Leidenschaft, wie die, welche den göttlichen Wink nicht sehen wollte, gebar in der folgenden Zeit das unnatürlich Leidenschaftliche und halsstarrig Verkehrte; es entrinnet dem Eisen der Flammenstrom, Phlegeton, der Gleiches mit Gleichem, nämlich unnatürliche Begierde und furchtbare Leidenschaft mit einem ewigen Bran-

de des Inneren und nie gestilltem Streben nach Aussen vergilt. Von diesem Zustand wollte Gott die Menschen erlösen und liess sie Wissenschaft und Kunst erfinden, aber, was er ihnen zu ihrem Heil verliehen, wandten sie gegen ihn selber. Darum vereinigen sich und erstarren alle jene Jammerströme im Eise des letzten, des Cocytus, Bild und Strafe der schauderhaften Kälte eines hohen Verstandes, der sich des Verkehrten, wenn es ihm nützt, erfreut und gross wird im Vernichten des Guten. Mit nie schmelzendem Eise deckt dieser Strom den kleinen Raum der trichterförmig sich verengenden Hölle, deren untersten Mittelpunct der zuerst gefallene Engel als Symbol des vollendet Bösen einnimmt. In diese Räume drängt der Dichter alle Zeiten und Sitten, Heroen und Menschen, Päpste und Kaiser, Cardinäle und Fürsten, Gelehrte und Ritter, Städte und Völker; was Wahrheit und Geschichte, Dichtung und Mythe von menschlichen Fehlern und Lastern berichten, alles dies erscheint hier lebendig, redend und leidend. — Ueber Lucifer hinaus gelangt der Dichter an den Fuss des Berges der Busse zu einem Wasser, mit dem er den aus dem Irrthum der Sünde entstandenen Nebel, der noch sein Auge umdunkelt, abwäscht, und dem die Binse, die er als Zeichen der Demuth pflücken soll, entsprosst. Hier findet er den Cato und macht den Mann, der die bürgerliche Freiheit eines nur durch Freiheit grossen Volkes nicht überleben wollte, zum Hüter des Zuganges zum See am Fuss des Berges, auf dessen Gipfel die wahre Freiheit, die Seelenunschuld des Paradises, der Büssenden wartet. Mit dem Anfang dieses zweiten Liedes wird Alles an-

ders; die erst so starke, mit dem Grimm des Weltgerichts zürnende Sprache wird sanft, der Ton wird mild, Alles verkündet nur Licht, Liebe und Hoffnung. Neben dem Stern der Liebe funkeln hier die Leitsterne jener vier Tugenden, welche den Cato aus dem Limbus der Unseeligen erretten, Klugheit, Mässigkeit, Gerechtigkeit, Standhaftigkeit, Sterne, die seit Adam und Eva kein sterbliches Auge mehr an unserm Himmel sah. Wie die freundlichen Zeichen am Himmel, wie der ehrwürdige Greis, dessen Antlitz von dem Glanz jener vier Sterne funkelt, wie die Sonne, der drohenden Inschrift der Hölle und ihrer grausen Bewachung, dem Höllenhunde, entgegenstehen, so auch dem vermischten Jammer der Unseligen, die frommen Töne der Erlösungshymne der Seelen, die der Engel und sein Kahn, das Gegenbild des furchtbaren Charon und seiner schwerbewegten Fähre, über den See an den Fuss des Berges der Busse bringen. An diesem selbst leuchtet den Klimmenden freundliches Licht der Gnade, statt dessen sie unten die sternenlose Finsterniss der Seelennacht der in Verzweiflung verhärteten Sünder fanden. Der Berg hat eine Vorhöhe, wie die Hölle eine Vorhölle; erst jenseits jener Höhe ist der Eingang zur Burg der Reue und Busse und hier wacht ein Cherub mit dem Flammenschwert, weil der Weg durch die Burg zum Paradiese führt. Der Bericht der Reise über diese Vorhöhe hängt nur durch einen leisen Faden mit der Allegorie zusammen; dagegen enthält er eine Menge Geschichten, Charaktere, Zeichnungen von Thaten und Sitten, ein lebendiges und historisch treues Gemälde von Italien und seiner ganzen inneren Lage,

eine Schilderung des ersten Habsburgers und der Könige seiner Zeit. Endlich ist die Vorhöhe erstiegen und das Zauberwort, Gnade des Himmels, eröffnet den Zugang zum Thor der Busse, und schon auf der Schwelle erkennt der Sünder, dass die Gnadenmittel der Kirche nicht, wie der Trug der Pfaffen erdichtet, Zaubermittel der Beseligung, nur Bedingungen und Erleichterungen sind für die Aenderung des Sinnes. Der Engel am Thor der Busse macht ihn frei von den Folgen der sieben Todsünden, aber er ritzt sieben P in seine Stirn, damit er daran denke und die Erinnerung an seine Sünde durch Besserung tilge. Einzugehen zum Thor der Besserung, muss er über drei Schwellen schreiten; die erste ist spiegelheller Marmor, das Symbol der ersten Rührung des Sünders; die zweite ist dunkel, verbrannt, zersprungen, das Symbol der der Erkenntniss folgenden Zerknirschung; die dritte ist bluthrother Porphyr, das Symbol der äussern peinigenden Genugthuung des Sünders durch äussere Busse. Die vierte Stufe, die Schwelle selbst, ist der Demantstein der zur That rufenden Lehre Christi, ein Felsen seiner ewigen Kirche; hier bittet Dante um Absolution, die uns die Kirche nur zusichern, Gott und heiliger Wandel allein uns geben kann. Die folgenden Gesänge zeigen in Personen und Geschichten, in Hymnen und Schnitzwerken an Wänden und auf dem Fussboden, in Reden und Geberden der Schatten, Mittel und Wege, Rührungen und Demüthigungen, Busse und bessernde Strafe, durch die man von den verschiedenen in der Hölle unheilbaren Sünden durch göttliche Gnade geneset. Wie nun den Dichter das Sinnbild des thäti-

gen Christenthums, Mathildis, statt der menschlichen Weisheit Virgils zum Erkennen ohne Hülle einweihen soll, lehrt sie ihn, dass nie einer am Thor des Paradieses aus dem Quell Lethe Vergessenheit aller begangenen Sünden, aller vergangenen Mühsal trinken wird, bis er zugleich aus dem gegenüberspringenden Quell Eunoë den besseren Vorsatz und die Aenderung des Sinnes getrunken. Nun folgen in mancherlei Personen und Gestalten die Andeutungen der Erscheinung Christi im alten Testament, die Sacramente des neuen, die Evangelisten, Apostel, ihr Charakter und ihre Bücher und endlich die Beschreibung der völligen Entartung der Kirche und deren Ursachen. — Durch Beatrice wird Dante im Paradiso von Planet zu Planet bis zu den Fixsternen geführt; da nun jeder Planet nach der Theorie jener Zeit sich mit einer eigenen Sphäre oder mit einem eigenen Himmel umdreht, so ist dies eben so viel, als von Himmel zu Himmel bis zu dem Punct steigen, der selbst unbeweglich aller Bewegung Ursache ist. Dies Emporsteigen ist Sinnbild der Erhebung von höherer zu höherer Erkenntniss, Liebe und Seligkeit. Der heilige Franciscus belehrt den Dichter über wahren Reichthum und Armuth, Dominicus übe das wahre zum Himmel führende Mönchthum; die Seligkeit, die aus den vier moralischen Tugenden strömt, wird ihm offenbar; aus weiter Ferne erblickt er hier zuerst die Glorie des Heilandes und der Maria, die lange Reihe der Patriarchen, Apostel und Propheten. Endlich legt er dem Petrus, Jacobus und Johannes sein Bekenntniss ab, was er Glaube, Hoffnung und christliche Liebe nennt und wie er sie sich zu eigen gemacht,

worauf ihn die Wonne beglückt, zu erfahren, dass die Apostel so und nicht anders gelehrt, dass sie nur einen so beschaffenen Sinn als ihnen befreundet erkennen, dass solcher Lehre der Himmel sich freut und über so gesinnte Seelen die Heiligen jauchzen. Hierauf nahet er sich dem Centrum des Universums, der überschwänglichen Anschauung der Trinität. In diesen letzten Gesängen findet man alle Kraft der besseren Mystiker neben aller Wahrheit des Lebens; den gediegenen Kern der scholastischen un[illegible] A[illegible]telischen Philosophie, den Pomp und Gla[illegible]ultus in seiner schönsten Blüthe, hier des Areopagiten Engeltheorie und ihre Hierarchie, hier die erhabenste Darstellung vom Anschauen Gottes, das in Gott Sein und Leben. *)

Dante's Komödie hatte Alles in sich vereinigt, was Wissenschaft, Erfahrung des Lebens, das Alterthum und die christliche Welt nur irgend Bedeuten-

*) Absichtlich habe ich in dem Vorstehenden einen Auszug aus der Schrift von C. F. Schlosser, über Dante, Heidelberg 1824, 8, gegeben, weil ich auf diese schlichte Art die Bedeutung des unsterblichen Gedichtes am angemessensten glaubte schildern zu können. Schlosser hat den richtigen Standpunct für die Beurtheilung gefasst, wogegen Bouterweck und nach ihm Sismondi sich gar nicht zurechtzufinden wissen und beständig an einzelnen Bildern und Scenen haften bleiben, Einheit des Ganzen aber nicht entdecken können. Und doch sind ihre Ansichten die am meisten verbreiteten. Die tiefste Auffassung von Dante's Gedicht ist unstreitig die, welche Schelling in dem von ihm und Hegel gemeinschaftlich herausgegebenen kritischen Journal der Philosophie, Bd. II, mittheilte, woselbst er auch Bouterweck hart tadelte. Namentlich zeigte er auch, dass der ästhetische Werth des Purgatorio und Paradiso dem des Inferno nicht im Ge-

des darboten; die genialste Kunst hatte diesen gewaltigen Stoff zu gliedern und zur schönsten Form zu erheben gewusst. Dass in Italien für das vollkommenere Verständniss des Gedichtes Lehrstühle gestiftet wurden, von denen bekanntlich Boccaccio den einen bekleidete, wird uns schon wegen des historischen und scholastischen Interesses der Komödie nicht wundern. Dante war ein Schüler von Brunetto Latini, der schon vor ihm in einem Gedicht Pataffio der Terza rima sich bedient hatte; ein anderer Schüler Brunetto's war Franzesco di Barberino, gest. 1306, der eine versificirte Moralphilosphie, i documenti d'Amore in einem geschraubten Styl hinterliess. Ein Freund Dante's, Cino von Pistoja, gest. 1337, machte sich durch Gedichte auf die schöne Selvaggia dei Vergiolesi, welche der Tod ihm entriss, vortheilhaft bekannt. Ein Feind Dante's, Ceco von Ascoli, wegen angeschuldigter Zauberei zu Florenz 1327 le-

ringsten nachstehe und dass die innere Verschiedenheit des Stoffs für jeden der drei Theile nothwendig eine andere Behandlung, eine plastische, pittoreske und musikalische, herbeiführe. In neuester Zeit hat L. G. Blanc in seinem Commentar zu den beiden ersten Gesängen der Komödie, Halle 1832, sehr Vieles für die richtigere und höhere Würdigung des Gedichtes gethan. Dante's lyrische Gedichte, seine Sonette, Canzonen und Balladen, sind durch Tiefe und Zartheit zu Werken vom ersten Range gezählt zu werden vollkommen berechtigt und auch hierin ist uns eine bessere Erkenntniss zu Theil geworden, theils durch Fr. v. Oeynhausen in seiner Uebersetzung des neuen Lebens, Leipzig 1824, theils durch Karl Witte, über die Aechtheit, Bedeutung und Anordnung der lyrischen Gedichte, die Dante beigelegt werden, in Dante's lyr. Ged. Italienisch und Deutsch herausgegeben von. K. L. Kannegiesser, Leipzig 1827, S. 369 ff.

bendig verbrannt, schrieb in fünf Büchern ein weitschweifiges didaktisches Gedicht, L'acerbo, worin er alle gangbaren Wissenschaften skizzirte, wie wir bei den Provençalen, S. 121 ganz ähnliche Werke kennen gelernt haben. Auch Nachahmer fand Dante, wie Fazio degli Uberti in einem Gedicht Dettamondo die Beschreibung des Weltalls unternahm, dessen verschiedene Theile als Personen erscheinen und ihre Geschichte erzählen, und wie Federigo Frezzi, Bischof von Folingo, gest. 1416, der in seinem Quadriregio die vier Reiche der Liebe, des Satans, der Laster und der Tugenden beschrieb; beide bedienten sich der terze-rime und gaben einzelne gelungene Schilderungen; im Ganzen aber brachten sie nur frostige Allegorieen hervor.

Dante's Poesie war absolut allseitig; die Reflexion, die Anschauung, die Empfindung entwickelten sich in seiner Schöpfung nach allen Richtungen. Der Dichter, der zunächst nach ihm Epoche machte, war Franzesco Petrarca, geb. zu Arezzo, einer alten Toskanischen Stadt 1304 und gest. zu Arqua, einem Dorf in der Nähe Padua's, 1374. Er sollte ursprünglich die Rechtswissenschaft studiren, wendete sich aber mit dem grössten Eifer zu dem Studium der Römischen und Griechischen Literatur und ward zur Poesie durch die eben genannten Dichter Ceco und Cino aufgemuntert. Wenn Dante's Geschichte und Charakter uns das Bild der männlichsten Entschiedenheit, des immer in die Energie der That versenkten Willens zeigt, so finden wir bei Petrarca ein weibliches Gemüth, das an einer ewigen Verstimmung leidet, in der Gegenwart sich nie befriedigt fühlt,

sich aber, wenn es sich ihr entrissen hat, wieder nach ihr als einem unwiederbringlichen Glücke sehnt und seinen tiefen, jedoch nicht tödtlichen Schmerz in zarte Lieder ausströmt. Petrarca's Lyrik ist in Verhältniss zu der des Dante einseitig; auch ist seine Liebe keineswegs so durchaus verklärt, wie die des Dante, sondern hat ein sinnliches Element, das aber durch den Kampf des Dichters mit ihm in einem höchst reizenden Licht erscheint. Dass die Provençalpoesie auf Petrarca's Lyrik Einfluss gehabt hat, ist wohl ausser Zweifel; allein er verstand diese Richtung der Lyrik durch seine kunstreiche Behandlung und durch seine anmuthige und klare Sprache so zur Vollendung zu erheben, dass seine Sonette, Sestinen, Balladen, Canzonen und Triumphe allein die welthistorischen Repräsentanten des mittelalterlichen Minnegesanges geblieben sind. Die Frau, die ihn begeisterte, war Laura, Tochter des Ritter Audibert von Noves, die 1325 in ihrem siebzehnten oder achtzehnten Jahr an Hugo aus dem Hause der Herren von Sade, die ursprünglich von Avignon abstammten, vermählt wurde. Petrarca sah sie zum ersten Mal zu Avignon am 6. April 1327, dem Montag in der Charwoche früh um 6 Uhr in der Nonnenkirche zu St. Clara, wohin er sein Gebet zu verrichten gegangen war und empfand, so wie er sie erblickte, jenen gewaltigen Eindruck, der ihn sein ganzes Leben hindurch nicht verliess. Er selbst war nicht älter als drei und zwanzig Jahr und von der Natur mit Allem geschmückt, was Mädchen zu entzünden und zu unterwerfen vermag; mit Kühnheit und Entschlossenheit nahet er sich der Geliebten; unerfahren und unschuldig gönnt sie ihm Zutritt, aber

bald verräth ihr sein entbrannter Blick, was in seinem Inneren vorgeht und sie behandelt ihn hart und grausam; jedoch statt ihn abzuschrecken, entzündet sie ihn durch ihre himmlische Tugend und Sittsamkeit nur noch mehr. Er weint, seufzt, verzweifelt, durchirrt einen grossen Theil fremder Länder und trägt ihr Bild überall mit sich herum; dies ist das erste Stadium seiner Liebe bis etwa zum Jahr 1333. Jetzt gesellen sich zu seinen Leiden noch Gewissensbisse und Vorwürfe; er erkennt es für Unrecht, einem Geschöpf sein Herz zu weihen, das der Schöpfer für heilige Gefühle und edle Triebe geschaffen habe, holt sich Rath bei dem Vater Dionysius und beschliesst, das Feuer, das ihn verzehrt, mit Ernst und Nachdruck zu dämpfen; allein seine Anstrengungen vermehren nur die Bitterkeit seiner Qual und dieser Zustand der Trauer ist das zweite Stadium seiner Liebe. Allmälig vermischt sich nun mit der inneren Unruhe seines Herzens der Stolz und das Gefühl einer unwürdigen Sclaverei und bestimmt ihn, sein Möglichstes zu thun, um ein so unerträgliches Joch abzuwerfen. Allein Laura selbst erschwerte ihn den Sieg; die Sanftheit, die sie seinem Entschluss entgegensetzte, die gefälligen Blicke und die süssen im Vorübergehen gesagten Wörtchen, Alles erschütterte seinen Muth und hielt ihn selbst noch nach ihrem Tode in den Ketten der Liebe und Sehnsucht. Petrarca's schwärmerische und schwermüthige Sonette und Canzonen sind die Feier dieser Liebe, worin Himmel und Erde, Geistiges und Sinnliches in der holdesten Vereinigung erscheinen, worin die zärtliche Verehrung der höchsten Schönheit, die je sterbli-

cher Hülle sich darstellte, die vergötternde Bewunderung ihrer Allmacht sich offenbart. Die sechs Triumphe Petrarca's, auf deren Gestaltung Dante's Poesie offenbaren Einfluss hatte, sind Erscheinungen von eben so viel allegorischen Wesen, namentlich der Liebe, der Keuschheit, des Todes, des Rufes, der Zeit und der Gottheit, deren eines über das andere dergestalt obsiegt, dass die einzelnen Theile des Gemäldes zuletzt einen zusammenhängenden Aufzug bilden, den die Liebe, die Beherrscherin der Menschen, eröffnet und die Gottheit, die Alles überwältigt, beschliesst. Petrarca vollendete diese Gedichte nicht, allein auch in ihrer unvollkommenen Gestalt sind sie reich an zärtlichen, gefühlvollen Stellen und glücklichen Bildern. Petrarca wird zuweilen spielend bis zum gewöhnlichen Wortspiel und matten Witzelei; auch seine Reflexion ist oft mehr scharfsinnig als wahr; aber in der objectiven Darstellung eines so ganz subjectiven Inhaltes, wie sein Verhältniss zu Laura war, ist er ein bewunderungswürdiger Meister gewesen, den keiner seiner unzähligen Nachahmer, der sogenannten Petrarchisten, erreichte. *)

Der dritte Dichter, der die Italienische Poesie begründete, Giovanni Boccaccio, soll zu Paris 1313 geboren sein. Er war der Sohn eines Kaufmanns zu Certeldo, einem kleinen Schlosse in Val di Elsa, das von Florenz abhängig war. Sein Vater bestimmte ihn erst zum Handel, dann zur Rechtswissenschaft, allein Boccaccio warf sich ganz auf das Studium der alten Literatur, machte Reisen, knüpfte vie-

*) S. Manso in den Charakteren Bd. IV. St. 1. S. 148 —246.

le Verbindungen an, ging noch am Abend seines Lebens in den Karthäuserorden und st. zu Certeldo 1375. Seine äusseren Verhältnisse waren abwechselnd, oft ungünstig, doch brauchten ihn die Florentiner mehrmals zu wichtigen Gesandtschaften. So geehrt bei allen Vornehmen und Fürsten seiner Zeit, wie Petrarca, war er nicht; auch in der Liebe ist seine Eigenthümlichkeit der sentimentalen Zartheit des grössten Sonettendichters entgegengesetzt, und doch kann man von ihm wohl mit eben dem Rechte wie von jenem sagen, dass er ganz für die Liebe lebte. Er war ausgezeichnet wohlgebildet und schön; eine starke Sinnlichkeit war bei ihm verbunden mit einem festen Urtheil über die Natur und den Werth der Geliebten; doch hinderte ihn seine vielseitige Empfänglichkeit nicht, Eine über alle zu erhöhen, die er Fiametta genannt hat und die wenigstens durch die feurige Kühnheit, die der Name andeutet, der seinigen entsprach, durch die er zuerst sich ihre Gunst erwarb. Ihr eigentlicher Name war Maria und sie war eine natürliche Tochter des Königs Robert von Neapel, Gemalin eines Grossen daselbst, Schwester und Freundin der Königin Johanna, deren unglückliches Schicksal sie theilte. In Neapel lernte Boccaccio sie kennen und sichtbar ist der Einfluss, den die Reize der üppigen Gegend, noch verklärt durch den Glanz der feurigsten Liebe, auf seinen jugendlichen Sinn hatten, um ihn zur Poesie zu entfalten. Alle seine Gedichte der früheren Zeit sind der einzig Geliebten geweiht, ihr, der er noch schon lange als Mann, von ihr getrennt, ein herrliches Denkmal seiner Liebe und seiner dichterischen Talente widmete.

Zu den Jugendwerken des Dichters gehören der Filostrato in 12 Gesängen, die Teseide in Ottave rime in 12 Gesängen, der Roman Filopono, auch Filocopo genannt in 6 Büchern, das älteste Italienische Schäfergedicht Ninfe di Ameto und die allegorische amorosa visione in 50 Gesängen. In dem Filostrato wird die sittsame Liebesgeschichte des guten Troclus und der tugendhaften Cressida erzählt, nebst der hülfreichen Freundschaft des edlen Pandarus. Der Charakter der Erzählung ist eine gewisse zierliche Albernheit und eine leise aber sehr durchgeführte Ironie; es geschieht eben nichts und es ist doch eine Geschichte; es werden Anstalten genug gemacht, aber es rückt nichts von der Stelle; es werden lange vortreffliche Reden gehalten, aber es ist eben nichts darin gesagt. Diese ironische Unbedeutendheit, diese innere Schalkheit bei dem sittsamen Ton der bis zum Pomphaften edelmüthigen Reden macht den eigentlichen Reiz des Gedichtes aus, dessen Sprache und Versbau leicht, nicht sehr künstlich, aber klar im Periodenbau, äusserst fliessend und behaglich zu lesen ist. Wenn Dante die Terzine, Petrarca das Sonett und die Canzone ausbildeten, so darf man für Boccaccio wohl den Ruhm in Anspruch nehmen, dass er für Italien der erste Meister der Stanze gewesen ist. Die Teseide erzählt die Geschichte zweier Thebaner, des Palemon und Arcitas zu den Zeiten des Theseus und ihre Liebeshändel mit dessen Schwester Emilia; das Wesentliche der Geschichte ist in modernem Geist und Sinn, aber im antiken Costum, so dass schon in dieser Anlage des Ganzen eine gewisse Parodie liegt. Der Filopono, ein Roman von gro-

sem Umfang, ganz in Prosa, ist die Bearbeitung der rührenden Geschichte von Flos und Blancflos, s. oben S. 69. Die Prosa ist mit grosser Kraft und Anstrengung den Römischen Classikern nachgebildet und contrastirt oft seltsam genug mit der kindlichen Einfalt der romantischen Sage. Im Anfange des Werkes versucht der Dichter sogar die katholischen Begriffe und Ansichten in der Sprache und den Sinnbildern der alten Mythologie auszudrücken; Juno ist ihm Maria, Pluto der Satan u. s. w. Das Ganze ist misslungen, man kann es als einen Versuch charakterisiren, den Roman und die Prosa zur Hoheit des heroischen Gedichtes zu erheben; Boccaccio hat zur Erweiterung der einfachen Sage eine Menge von Personen, Begebenheiten und allegorischen Episoden hinzugedichtet und selbst einen grossen Werth auf diese Arbeit gelegt. Der Ameto ist ein durchaus allegorischer Roman, worin im allgemeinen und gewöhnlichen Costum solcher pastoralen Darstellungen erzählt wird, wie ein roher Hirt durch die Liebe veredelt und gebildet sei. Das Wie dieser Bildung ist aber eben nicht weiter ausgebildet. Den grössten Raum des Buchs nehmen sieben Frauen ein, deren jede ihre Herkunft, ihre Schicksale und besonders die Geschichte ihrer ersten Liebe erzählt und die Erzählung jedesmal mit einer Hymne in Terzinen an eine Göttin des Alterthums beschliesst; diese Frauen bedeuten die vier weltlichen und die drei geistlichen Tugenden; ihre Gestalt und ihre dem allegorischen Sinn gemässe Kleidung ist überaus kunstreich und malerisch beschrieben. Das Buch beginnt und endigt mit allgemeinen Betrachtungen über die Liebe und Zusammenhang oder Ge-

schichte ist eben weiter nicht darin zu suchen; die Geschichten sind sämmtlich im Costüm der Mythologie erzählt. Die eingemischten Verse sind missrathen, aber in der Prosa ist Vieles zu loben und Einiges unvergleichlich schön. Das Vorbild des Dante wirkte so mächtig auf seinen Geist, dass es auch ihn, wie den Petrarca, aus seiner eigentlichen Sphäre einmal heraus zu ziehen vermochte. Als die unglückliche Frucht dieser Einwirkung von der Uebermacht fremder Geistesgrösse haben wir die Liebesvision amorosa visione zu betrachten, ein Gedicht in Terzinen, das Ganze eine einfache Allegorie von Glück und Liebe u. s. w., worin fast alle die berühmtesten erotischen Dichtungen des Alterthums verwebt sind, aber ohne dass sie in dieser veränderten Bearbeitung neu geworden wären.

Unter den Producten der männlichen Reife des Dichters steht der Decamerone, eine Sammlung von hundert Novellen oben an. Die ursprüngliche Bildung solcher kleinen Geschichten und ihr Verhältniss zum volksthümlichen und kirchlichen Epos haben wir in der Geschichte der Französischen Poesie S. 90 ff. kennen gelernt. In Italien war gar kein Nationalepos vorhanden; das ganze Land war in eine Menge individueller, städtischer Bildungen zertheilt und dies vorherrschende bürgerliche Element war dem Emporkommen der Contes und Fabliaux so günstig, dass wir schon hundert Jahr vor Boccaccio eine Sammlung derselben unter dem Namen Cento novelle antiche finden. Wie Petrarca der bleibende Repräsentant des Minnegesangs geworden ist, so Boccaccio der des leichten, eleganten und witzigen Styles der Novelle.

Die Novelle ist eine Anekdote, eine noch unbekannte Geschichte, so erzählt, wie man sie in Gesellschaft erzählen würde, die an und für sich schon einzeln interessiren könnte, ohne irgend auf den Zusammenhang der Nationen und der Zeiten zu sehen, eine Geschichte also, die streng genommen nicht zur Geschichte gehört und die Anlage zur Ironie schon in der Geburtsstunde mit auf die Welt bringt. Da sie interessiren soll, so muss sie in ihrer Form irgend etwas enthalten, was Vielen merkwürdig oder anziehend sein zu können verspricht. Der Erzähler wird seine Kunst dadurch zu zeigen suchen, dass er mit einer Anekdote, die genau genommen auch nicht einmal eine Anekdote wäre, täuschend zu unterhalten und das, was im Ganzen ein Nichts ist, dennoch durch die Fülle seiner Kunst so reichlich zu schmücken weiss, dass wir uns willig täuschen, ja wohl gar ernstlich dafür interessiren lassen. Manche Novellen im Decamerone, die blos Scherze und Einfälle sind, besonders in dem letzten provinciell Florentinischen Theil desselben, gehören zu dieser Gattung. Da man es nun auch in der besten Gesellschaft mit dem, was erzählt wird, wenn nur die Art anständig, fein und bedeutend ist, nicht eben so genau zu nehmen pflegt, so liegt der Keim zu einem solchen zweideutigen Auswuchs schon im Ursprung der Novelle überhaupt. Ein anderer Weg für den künstlichen Erzähler ist der, dass er auch bekannte Geschichten durch die Art, wie er sie erzählt und vielleicht umbildet, durch seine Eigenheit in neue zu verwandeln scheint. Boccaccio ist in beiden Formen gleich gross gewesen. Seine Eigenthümlichkeit hat er

am vollständigsten in dem Ninfale Fiesolano, der Geschichte des Africo und der Mensola ausgesprochen. Veredlung der rohen männlichen Jugendkraft durch die Liebe, eine kräftige glühende Sinnlichkeit und innige naive Herzlichkeit im Genuss, der durch plötzliche Trennung schnell unterbrochen wird, wodurch zerrissen die Liebenden den Schmerzen über solche Trennung sich bis zum Tode heftig überlassen, das sind überall die Grundzüge seiner Liebe und seiner Ansicht derselben. Als versificirte Novelle, als episch romantisches Gedicht von so kleinem Umfange gefällig, lebendig und kräftig, ist das Ninfale Fiesolano bei dem Dichter das einzige in seiner Art. In der Behandlungsweise ganz mit den grösseren ernsthafteren Novellen des Decamerone übereinstimmend ist der Urbano anzusehen, ein Roman, wo sich mancherlei Unglücksfälle nach langer Erwartung endlich mit Wiedererkennung und dergleichen in allgemeines Glück auflösen. Aus derselben Zeit ungefähr wie der Decamerone ist das Labyrinth der Liebe oder die Geissel, Corbaccio, in älteren Zeiten sehr gelesen und in viele Sprachen übersetzt. Der Styl ist vortrefflich und die Erfindung witzig; seine Beliebtheit verdankt das Werk aber vielleicht zum Theil dem Umstande, dass es eine Satire auf das weibliche Geschlecht ist. Der Dichter erzählt in eigener Person, wie er vor Liebe, mit Spott verschmäht, so unglücklich gewesen sei, dass er sich habe umbringen wollen. Sein innerer Kampf, seine Selbstgespräche werden ausführlich dargestellt und wie er sich endlich so weit beruhigt, dass er sich entschliesst, wieder un-

ter Menschen zu gehen und einige gesellschaftliche Freuden sich gefallen zu lassen.

Die Fiametta ist das wunderschöne Denkmal, welches Boccaccio auf dem Gipfel seiner geistigen Kraft und seines dichterischen Styls der Geliebten zur besonderen Verherrlichung schrieb. Es ist eine in sechs Bücher abgetheilte Rede, worin Fiametta selber spricht, kurzes Glück mit glühenden Farben schildert und erzählt, wie es durch plötzliche Trennung zerstört worden. Dies ist jedoch nur der Anfang, den grössten Theil des Buchs nimmt ihr Schmerz über diese Trennung ein, ihr Verlangen, welches mit Liebe ausgeführt und mit allen Thorheiten, zu denen es sie lockt, dargestellt ist; wie sie von Eifersucht zerrissen dennoch wieder Hoffnung fasst, wie diese immer höher steigt und endlich nah dem Ziele sie dennoch täuscht; wie nun der Schmerz immer tiefer gräbt, da sie nie wieder von dem Geliebten hört, bis sie sich ruhig auf immer den ewig gleichen Schmerzen ergibt. Es ist so gut wie keine äussere Geschichte, auch keine Charakteristik und überhaupt wenig oder nichts Persönliches darin, Alles ist gross genommen und in einem allgemeinen Sinn; es ist nur Liebe, nichts als Liebe. Das Ganze ist durchdrungen von Sehnsucht, von Klage und von tiefer verborgener Glut. Verschmäht ist auch der Reiz, der aus der Nachbildung der weiblichen Manieren in der Schreibart entstehen kann, als unter der Hoheit dieser Elegie, die würdig ist, zwischen den besten des Alterthums und den Gesängen des Petrarca auf dem Altar der Liebe zu ruhen. *)

*) Diese Charakteristik ist ein Auszug aus der Nachricht von den poetischen Werken des Johannes Boccaccio, 1801

Ein Freund des Boccaccio, Franco Sacchetti, zu Florenz um 1335 geboren und gegen 1400 gest., ein Mann, der die höchsten obrigkeitlichen Würden seiner Vaterstadt bekleidete, näherte sich in seiner Prosa dem Boccaccio am meisten. Seine lyrischen Gedichte, worin er dem Petrarca nachahmte, sind als unbedeutend vergessen, aber seine 258 Novellen haben sich wegen ihres ergötzlichen Inhaltes und wegen der Reinheit und Eleganz ihrer Darstellung im Andenken erhalten.

Jene drei Florentinischen Dichter, Dante, Petrarca und Boccaccio, machen mit den sich ihnen zunächst anschliessenden Dichtern eine eigene Schule aus. Dante entfaltete die christliche Weltanschauung in ihrer ganzen Breite; sein Styl war strenge, feierlich, selbst in den sanften und lieblichen Stellen erhaben. Petrarca erhob die erotische Lyrik zur Vollendung; sein Styl war weich, süss und schmelzend. Boccaccio schuf die Erzählung, theils als romantisches Gedicht, theils als prosaische Novelle; sein Styl war kräftig, aber zugleich zierlich und anmuthig. Wie verschieden nun diese Dichter in ihren Richtungen waren, so theilten sie doch die Einheit des lyrischen Elementes; Beatrice, Laura, Fiametta waren die Anknüpfungspuncte ihrer Begeisterung, deren Glut in Allegorie, Sonett und Erzählung überall durchschimmerte. Die Neigung zum Allegorischen, die seltsame Mischung der antiken Mythologie mit christlichen

---

von Friedrich Schlegel, in den sämmtl. Werken, Bd. X S. 1—36, gewiss der schönsten Auffassung des Dichters, die es irgend gibt.

Vorstellungen und Symbolen, die Vorliebe für die Römischen Classiker hatten sie mit ihrer Zeit und daher auch unter einander gemein. Die folgende Periode der Italienischen Poesie zeigt uns ein durchgängiges Hervortreten des Objectiven, des Epischen. Aber das Epos war hier ein reines Kunstproduct und entwickelte sich daher nicht im Zusammenhang mit volksmässigen Sagenkreisen, sondern durch das Talent einzelner Dichter, deren Werke jedoch eine wahrhaft nationale Bedeutung empfingen. Wir können in dieser Periode verschiedene Epochen unterscheiden, die sich auch der Zeit und Localität nach als verschiedene Schulen begreifen lassen. Die eine Epoche wird durch die Florentinischen Dichter Poliziano, die Pulci, Lorenzo di Medici und verwandte Dichter, die andere durch Ariosto, Tasso und Guarini, die dritte durch Marini und seine Anhänger bezeichnet. Der Styl der ersten Epoche ist zum Herben und Kühnen geneigt und schliesst sich mehr an den Boccaccio an; der der zweiten ist ideal und neigt sich zu der schönen durchsichtigen Klarheit des Petrarca; der der dritten ist sinnlich und verfällt in das Spitzfindige und Schwülstige. Jede dieser Epochen oder Schulen hat in sich den Gegensatz der edelgehaltenen und der burlesken Poesie; insofern aber die letztere sehr von der Reflexion abhängig ist, wird sie am geeignetsten sein, den Uebergang aus der zweiten Epoche in die dritte zu machen, in welcher neben der schlaffsten Ausschweifung der Phantasie der Witz mit seiner epigrammatischen Schärfe in den sogenannten concetti's besonders hervortrat. — Sehr charakteristisch ist für diese ganze Periode die Stellung der dramatischen

Poesie. Wie in Frankreich, knüpfte sie sich auch in Italien an die Mysterien des Glaubens, an die Feierlichkeiten der Kirche. Die ältesten von Pilgern und Klosterbrüdern aufgeführten scenischen Darstellungen hatten hier den Namen vangelii, istorie spirituali. Allmälig ging aus ihnen die Farçe als das Hauptelement des Italienischen Volkstheaters hervor, das nun durch die Gestaltung der Masken eine ganz eigenthümliche Form annahm. Sie gaben nämlich stehende Charaktere ab, welche die Eigenthümlichkeit des Nationalen in Tracht, Sprechart und komischen Manieren darstellten. Die älteste Maske war der Dottore, auch Gratiano genannt, von Bologna, die Personification eines pedantischen und langweiligen Wortmachers; der Pantalone, Venetianischen Ursprungs und eigentlich ein Kaufmann, war der bis zur Einfalt gutmüthige, oft auch verliebte Vater; der Arlechino von Bergamo spielte mit dem Scapin die Rolle des listigen Bedienten bei den Vorigen; der Pulcinella von Neapel war der geschmeidige, possenreisserische Schmarotzer; Spaviento der Spanisch-Neapolitanische Rennomist; Gelsomino der Römische Stutzer; Brighella von Ferrara ein verschlagener, trotziger Plebejer; Colombine des Arlechino Geliebte u. s. w. Der Gesammtname dieser Masken, die sich vielfach unter anderen Namen in den verschiedenen Städten Italiens individualisirten, war Zanni, auch Zanneschi, ein Wort, das mit dem altrömischen Lustigmacher Sannio zusammenhängen soll, denn schon der Römische Mimus hatte stehende Masken. S. Th. I. S. 303. Diese Masken improvisirten ihre Stücke und bereiteten sich dazu höchstens durch eine Skizze des Planes

vor; die lustige phantastische Ausführung blieb der Eingebung des Augenblicks überlassen und man nannte daher dies Volksschauspiel als aus dem Stegreif entwickelt, commedia del arte. Sein Gegensatz war die commedia erudita, die von den gelehrten Dichtern ausging. Ihr bestimmter Anfang fällt in das Jahr 1470, als es die Römische Akademie der Gelehrten und Dichter unternahm, einige Lustspiele des Plautus Lateinisch aufzuführen, um die Alten mehr in das Leben zurückzurufen. Solche Darstellungen waren damals Feste der gebildeten Welt und über dem grenzenlosen Eifer, mit welchem man die Alten nachzuahmen suchte, übersah man oft das Leere der Handlung und das Schwülstige des Ausdrucks. Indem aber keine Stadt der anderen darin einen entschiedenen Vorrang abgewinnen konnte, so vermochte sich auch kein so allgemein herrschendes System der dramatischen Kunst, wie in Frankreich, zu gestalten, und während des ganzen sechzehnten und siebzehnten Jahrh. blieb der Gegensatz der volksthümlichen Posse und des den antiken Vorbildern nachstrebenden todten Kunstdrama's ohne rechte Auflösung, die erst im achtzehnten Jahrh. eintreten sollte.

Die erste Epoche dieser Periode hatte ihren Mittelpunct in den Florentinischen Dichtern, deren Eigenthümlichkeit aber mehr ein ernstes Bestreben nach grossen Schöpfungen war, als dass es ihnen damit auch durchweg schon gelungen wäre. Wir sehen neben ihnen noch andere Richtungen, die eine als Fortsetzung des Styles des Petrarca, die andere als ein peinliches Mühen, dem Styl der antiken Kunst

so genau, als möglich nachzukommen. Das Mediceische Haus war die Stütze der vorzüglichsten Dichter, Poliziano, die Brüder Bernardo, Luigi und Luca Pulci waren eng mit demselben verbunden und Lorenzo von Medici selbst, gest. 1494, ein bedeutender Dichter. In seinen Sonetten und Canzonen schloss er sich an den Petrarca an, ohne jedoch in seinen Versen, womit er die Lucrezia dei Donati verherrlichte, die Lieblichkeit der rhythmischen Harmonie und den Glanz der Diction seines Musters zu erreichen. Aber auch in anderen Gattungen versuchte er sich. Sein Gedicht Ambra besingt in Ottaven die anmuthigen Gärten, die er auf einer Insel mitten im Ambrone angepflanzt hatte und die vom Flusse weggerissen wurden; die Nencia di Barberino preist in Stanzen, die in der naiven Sprache des Toskanischen Volksdialektes geschrieben sind, die Schönheit einer Bäurin; die Altercazione ist ein moralisches Lehrgedicht, das die Platonische Philosophie auseinandersetzt; die Beoni sind eine geistreiche Satire gegen die Trunkenheit; seine Carnevaldsgedichte sind Couplets voll fröhlichen Scherzes, welche die Triumphfeste begleiteten, die er dem Volk gab und mit ihm theilte. Endlich hat er Rondo's, die er selbst bei den Tänzen sang, an denen er auf öffentlichem Markte Theil nahm, und geistliche Hymnen hinterlassen.*)

Angelo Poliziano ward 1454 auf dem Schlosse Monte-Pulciano geb., war Lorenzo's Gesellschafter

*) S. Sismondi, die Literatur des südlichen Europa's. Deutsche Uebers. von L. Hain. Bd. I. S. 349.

und Lehrer der alten Literatur in Florenz und st. 1494. Er schrieb die sogenannten Stanzen, auch giostra genannt und den Orfeo. Das erstere Gedicht wurde durch ein Turnier veranlasst, worin Giuliano von Medici 1468 siegte; es sollte dieses ritterliche Spiel selbst beschreiben, allein der Dichter hat nur die Einleitung zu demselben, anderthalb Gesänge in 150 Stanzen gegeben. Er entging dadurch der Gefahr, von dem poetischen Abenteuer, was er bis dahin erzählte, wie Giuliano auf der Jagd vom Cupido zur Liebe der schönen Simonetta geführt wird, vielleicht in das Prosaische des conventionellen Lebens zu gerathen. Die Sprache ist schön und bilderreich und der Bau der Ottave rime in diesem Gedicht gilt bei den Italienern für unübertroffen. Der Orfeo ward in zwei Tagen geschrieben und 1483 am Mantuanischen Hof aufgeführt, um durch ihn die Rückkehr des Cardinals Gonzaga zu feiern. Er ist eine dramatisirte, in fünf Acte getheilte, mit Chören gemischte Ekloge. Den Inhalt macht die bekannte Geschichte des Orpheus und der Eurydice aus; jeder Act besteht nur aus funfzig bis hundert Versen; ein kurzer Dialog setzt die von einem Act zum anderen vorgefallenen Ereignisse auseinander und führt so eine Ode, einen Gesang oder eine Klage herbei. Abwechselnde Sylbenmaasse, die Terza rima, die Ottave, selbst die künstlichen Strophen der Canzone dienen zum Dialog und die lyrischen Stücke sind fast immer durch einen Refrain gehoben. Der Reiz der schönen Verse, unter denen freilich auch noch Lateinische waren, die Begleitung der Musik und der Aufwand der Decorationen bei der

Aufführung wirkten sehr merklich auf das Italienische Theater ein. *)

Von den drei Pulci's war Bernardo unbedeutend; Luca beschrieb das Turnier des Lorenzo und verfiel dabei in das Dürre eines rein historischen Berichtes, auf welche Veranlassung das Turnier gehalten, wer die Kämpfer, wer die Kampfrichter gewesen u. s. w. Er bewies damit, wie richtig der Tact Poliziano's gewesen war, dass er sich auf diese Beschreibung lieber gar nicht eingelassen hatte; der angerufene Apoll, die eingemischte Venus und der vielbeschäftigte Amor erkälteten das Ganze mehr, als dass sie es nach der Absicht des Dichters belebten. Ein anderes Werk, Ciriffo Calvaneo in sieben Büchern, enthält die abenteuerliche Geschichte zweier Ritter, und ist jetzt nur noch insofern merkwürdig, als es in seiner Unvollkommenheit die allmälige Bildung des Ariostoschen Epos begreiflich macht; das Heitere und Ernste, Naïve und Sentimentale, Komische und Feierliche, Heidnische und Christliche ist hier noch chaotisch ohne die Einheit des ironischen Tones durcheinandergemengt, der dem Ariosto ein so reizendes Colorit verleihet. Beide Seiten traten vor Ariosto in einem Gegensatz auf; die negative der Ironie, ohne derselben durch das ächt Romantische einen Widerhalt zu geben, und die positive der gläubigen Hingebung an die alten Sagen, ohne sie durch Witz und Satire zu stören; jenes geschah durch Luigi Pulci, dies durch Bojardo. Das Verderben der Geistlichkeit, die öden und trostlosen Spitzfindigkeiten der damaligen scholastischen

*) S. Sismondi a. a. O. S. 352—358.

Philosophie, die barbarische Sprache derselben, dazu die junge Bekanntschaft mit den Werken der Griechen und Römer, alles dies verbunden mit dem Trieb fesselloser Willkür im Denken und Handeln machte vielen berühmten Männern jener Zeit das Christenthum verhasst, indem sie das dermalige Verderben desselben von seinem ursprünglich reinen Wesen nicht trennen konnten oder mochten. Indem nun Einige, wie Valla, Philelphus, Georg von Trapezunt, ihr Leben mit wüthenden und gemeinen Zänkereien um die neu erworbenen Güter der Wissenschaft hinbrachten, Andere sich an pöbelhaften Possen und Zoten erholten, wie Anton Beccatelli und Poggius, Andere sich in das beschauliche Leben der neuplatonischen Mystik flüchteten, wie Marsilius Ficinus und dessen zahlreiche Freunde, so blieb ein grosser Theil solcher übrig, die unglücklich genug waren, an allem Treiben der Welt nur die negative Seite, das Nichtige, sei es aus Dummheit oder Bosheit hervorgegangen, zu kennen. Die höchsten menschlichen Dinge, Religion, Staat und Familie mit ihren Sitten und Gesetzen erschienen ihnen so leer und vergänglich, wie die Sandhaufen der Wüste, welche ein dürrer Wind zwecklos zusammenhäuft und wieder zerstäubt. An der Spitze dieser Skeptiker, an Geist und Talent der Erste, stand Luigi Pulci, geb. zu Florenz 1431 und gest. 1487. Sein Epos von den Abenteuern Morgante's, Rolands Freunde, Morgante maggiore in 28 B. in vortrefflichen Stanzen, verfasste er auf Verlangen der Lucrezia Tornabuona, Mutter des Lorenzo von Medici. Gewiss traf er in seiner Behandlung ihren und des Lorenzo Geschmack, woraus man nach-

her ohne Grund geschlossen hat, auch der Plan rühre von ihnen her. Das Ganze ist aus Einem Guss und kann als das Muster einer vollendeten Burleske angesehen werden. Schon seit Jahrhunderten war der Karolingische Sagenkreis in Italien bekannt; das Volksbuch, i Reali di Franza, die alten Gedichte Buovo von Ancona, La Spagna, die Königin Anchroja, Leandra und Dama Rovenzo dal Martello; die typischen Verhältnisse dieses Kreises, die wir oben S. 55—58 kennen gelernt haben, die Feindschaften der edlen Häuser, die Beziehung des Kaisers zum Volk und zu seinen Vasallen, vorzüglich aber das Christenthum mit seinen Glaubenslehren, Heilsmitteln nud Geistlichen, das sind die Elemente, aus denen der Dichter seine tollen Carricaturen erschafft. Die Sprache der Helden, Priester und Prinzessinnen ist durchweg mit Sprüchwörtern und Redensarten des niedrigsten Florentiner Pöbels überladen. Der Kaiser und seine gefeierten Helden zanken sich wie Hökerweiber des Marktes; bei den Kämpfen gibt es mehr Schimpfreden als Schläge und Todte; Lactanz, Alcuin, Turpin werden citirt, um die Wahrheit der Sage zu verspotten, nicht um sie zu bestätigen und die Anrufungen der Trinität, der heil. Jungfrau u. s. w. im Anfang der Gesänge ist der Triumph des atheistischen Humors, der dem Ganzen seine volle Abrundung gibt. Ganz anders verfuhr Graf Metteo Maria Bojardo, Herr von Scandiano, geb. zu Fratta bei Ferrara um 1430. Die berühmte Fürstenfamilie der Este bediente sich seiner in wichtigen Geschäften; zuletzt war er Gouverneur von Reggio und st. als solcher 1478. Bojardo war für die alte Literatur sehr thätig; auch Pasto-

ralen, Lateinische Eklogen, Sonette und Canzonen unter dem Titel Libri III Amorum, und ein Lustspiel, il Timone in fünf Acten in der terza rima, das im Palast des Herzogs Herkules von Este aufgeführt wurde, hat er hinterlassen. Allein diese Leistungen sind vergessen und von seinem Epos, dem Orlando innamorato, überstrahlt. Er vollendete kaum drei Bücher davon; das erste Buch enthält 20, das zweite 30, das dritte 9 Gesänge. Begünstigt von Allem, was Natur und Glück ihren Lieblingen zutheilen, nährte Bojardo seine Jugend mit dem Genuss der alten romantischen Sagen und wohnte sich in der wunderbaren Welt so ein, dass er, obwohl auf das Innigste vertraut mit den Dichtungen der Griechen und Römer, keusch genug war, nichts von ihren Erfindungen in sein grosses Werk einzumischen, dem nicht der Stempel des Romantischen aufgedrückt wäre. Bojardo wollte im Roland das Ideal aller ritterlichen Tugenden abspiegeln, wie sie durch die Liebe bis zu ihrer höchsten Entwicklung gesteigert werden. Indem er sowohl die Sagen des Fränkischen als die des Bretonischen Kreises benutzte und indem er bei aller Begeisterung für die Ritterwelt doch nicht ohne Reflexion dichtete, so wird daraus das Allegorische erklärbar, was sich bei ihm in ähnlicher Weise zeigt, wie im Französischen Perceforest; Roland z. B. ist der in der göttlichen Gnade lebende Mensch, Reinhold die Kraft und Schwäche des guten natürlichen Menschen, Morgana die Glücksgöttin, der Erdgeist u. s. w. Bei allem Reichthum der Phantasie war der Styl Bojardo's etwas hart, zuweilen sogar trocken. *)

*) Wer sich über diese Gedichte näher unterrichten und we-

Diese Dichter, Bojardo, die Pulci, Poliziano und Lorenzo wollten in ihren Gedichten eine freie Eigenthümlichkeit entfalten und liessen das Studium der Alten mehr formell auf sich einwirken, wie es auch bei Boccaccio, Petrarca und Dante der Fall gewesen war. Es konnte aber nicht fehlen, dass nicht einige Dichter in ihrer Begeisterung für die antike Kunst eben so weit gingen, wie die französische Plejade und sich ihren Mustern mit einer so sclavischen Treue hingaben, dass sie darüber die Nationalität gänzlich vernachlässigten und nur schwankende Gestalten erschufen. Dies geschah vorzüglich durch Ruccellai, Alamanni und Trissino. Giovanni Ruccellai, geb. zu Florenz 1475, ward zum Staatsmann erzogen, lebte eine Zeitlang als Nuntius des Papstes Leo X. in Paris und st. als Castellan der Engelsburg 1525. Nach dem Virgil, allein mit ziemlicher Unbefangenheit und mit eigenthümlichen Zartsinn für das Stillleben der Natur, schrieb er in einem einzigen Buche von ungefähr anderthalbtau-

nigstens durch Auszüge mit dem Morgante, der Spagna, der Achroja u. s. w. bekannt werden will, der s. Val. Schmidt über die Italienischen Heldengedichte aus dem Sagenkreis Karls des Grossen. Berlin 1820. 8. Wir haben im Obigen seine Beurtheilung des Luigi Pulci und Bojardo mitgetheilt, mit Ausschliessung der Stellen, wo Schmidt seinen Hass gegen Pulci wie seine Vorliebe für Bojardo übertreibt. Indessen hat Schmidt durch die Beziehung dieses Kunstepos auf die Volkspoesie auf jeden Fall eine würdigere und richtigere Ansicht dieser Gedichte eingeleitet, als Bouterweck und Sismondi sie haben konnten, da ihnen ein klarer Begriff von der Epik des Mittelalters fremd war und sie zwischen dem primitiven Epos, das in der Kraft eines ganzen Volkes wurzelt, und zwischen dem secundären Epos, das mehr von der Willkür der Dichter ausgeht, den Unterschied noch nicht recht fühlten.

send reimfreien, fünffüssigen Jamben, welche die Italiener versi sciolti nennen, ein Lehrgedicht, die Bienen, le api. Die Geschichte eines Bienenstaates und die Honigernte, die ihm ein Ende macht, ist darin anmuthig und in höchst correcten Versen dargestellt. Wenn Ruccellai in diesen Product nicht ohne wahre Poesie erschien, so fielen dagegen seine Tragödien Rosmunde und Orest nicht so glücklich aus; die erstere ist in der Handlung, deren Inhalt die bekannte Geschichte von der Ermordung des Longobardenkönigs Alboin durch seine Gemalin Rosamunde, einfach, aber die Charaktere sind entweder unbedeutend oder gar gemein und die Scenen da, wo sie Schauder erregen sollen, ekelhaft. Der Dialog ist in reimlosen Jamben und die Gesänge des aus Weibern bestehenden Chores sind Canzonen. Der Orest ist besser gerathen; er schliesst sich ganz an die zweite Iphigenie des Euripides an und hat in Nebensachen manche gelungene Verbesserung. — Luigi Alamanni wurde zu Florenz 1495 geboren. Theilnahme an der gegen die Mediceer gerichteten Verschwörung nöthigte ihn bei der Entdeckung derselben zur Flucht; zwar kehrte er zurück, aber nur, um verbannt zu werden, als Florenz sich dem Herzog Alessandro unterwarf. Er ging nach Frankreich und st. hier in diplomatischen Diensten bei Franz I und Heinrich II 1556. Er dichtete Sonetten, Canzonen, Stanzen, ein Lustspiel Flora, eine Tragödie Antigone nach dem Sophokles, Idyllen u. s. w. in welchen Productionen er sich jedoch nicht weiter auszeichnete. Dagegen machte er sich durch ein Gedicht in reimlosen Versen vom Landbau, della coltivazione und durch 2 Epen, Girone il Cor-

tese und die Avarchide berühmt. In dem ersteren Gedicht konnte er sein Muster, den Virgil, durch die Manier nicht übertreffen und suchte daher durch Ordnung und Vollständigkeit über ihn hinauszugehen. Er nahm chronologisch nach den Jahreszeiten die sämmtlichen Geschäfte des Landmanns durch, was ihm vier Bücher gab; als fünftes Buch folgte anhangsweise die Lehre vom Gartenbau und als sechstes noch eine Sammlung von Witterungsregeln; einige dieser Bücher haben über, andere nah an tausend Verse und ermüden bei aller Eleganz der Sprache und der Bilder eben durch ihre systematische, erschöpfende Vollständigkeit. Der Girone ward von ihm auf Verlangen des Königs Frantz unternommen und ist nichts als eine monotone, wenn auch leichte und gefällige Bearbeitung der altfranzösischen Erzählung Gyron le courtois (S. oben S. 83), die hier in geleckten Stanzen zu 24 Büchern gedehnt ist. Eben so lang und in derselben Form, allein durch ihre geschmacklose Unpoesie höchst possirlich ist die Avarchide, eine Umarbeitung der Ilias: Alamanni verlegte die Handlung ganz, wie sie bei Homer sich findet, blos nach der Gegend des Französischen Bourges, ehemals Avaricum; Achill nannte er Lancelot; aus seiner Neigung zur schönen Sclavin Briseis machte er eine regelmässige Liebschaft mit einer Prinzessin Claudiane; aus Agamemnon den König Artus u. s. w.; sonst blieb der Sache nach Alles völlig unverändert. — Giovan Giorgio Trissino, geb. zu Vicenza 1478 aus einer adlichen und reichen Familie, bildete sich für den Staatsdienst, war eine Zeitlang päpstlicher Nuntius am Hof Karls V und st. zu Rom 1550. Es versteht

Die vielen Lyriker dieser Epoche schliessen sich sämmtlich an Petrarca an und haben wenig Eigenthümliches. Die Nachahmung des Petrarca war so allgemein, dass auch Frauen darin auftraten, wie Vitta Collonna, Verona Gambara, Gasparina Stamba u. A. — Serafino, Tebaldeo, Benivienti, Cornazzano, Guidiccioni, Cariteo, der grosse Angelo Buonarotti, Baldasare Castiglione, gest. 1529, Jacopo Sannazaro aus Neapel, geb. 1458 und gest. 1530, Pietro Bembo aus Venedig, gest. 1547, der üppige Maria Molza aus Modena, gest. 1544, Beccuti, genannt Coppetta, gest. 1533, Annibale Caro, gest. 1566 und eine Menge Anderer traten im Sonett und in der Canzone auf. Durch diese Häufigkeit artete aber das Sonett so sehr aus, dass nur seine leere metrische Form übrig blieb, sonst aber jeder beliebige Inhalt in dieselbe gelegt wurde. Es war daher nothwendig, die wirklich in Petrarca's Manier gedichteten Sonette als Petrarcheschi eigends auszuscheiden; andere Gattungen waren die satirischen, burlesken, schäferlichen oder Sonetti boscherecci, dithyrambischen, polyphemischen nach dem Kyklopen Polyphem, dessen halb burleske Liebesklagen nach dem Theokrit eine Menge Nachahmungen veranlassten, Schiffersonette oder sonetti maritimi und endlich die geistlichen. Von den eben genannten Dichtern machten sich viele auch als Lateinische Dichter berühmt, s. oben S. 26. Aber der eine von ihnen, Sannazaro, zeichnete sich auch dadurch aus, dass er den Schäferroman, den zuerst in seinem Admeto Boccaccio bearbeitet hatte, in seinem

---

edlen, heldenmüthigen Gothen, sondern für die Griechischen Soldaten — als Römer Partei nimmt.

Arcadien weiter ausbildete. Seine Liebe zu einer gewissen Carmosina Bonifacia in Neapel begeisterte ihn hierzu. Das Arcadien hat zwölf Abtheilungen; jede ist eine kleine Erzählung in romantischer Prosa, die mit einem Idyll in Versen schliesst. Ein Hirt findet einen anderen in Nachdenken versunken und knüpft mit ihm einen Wechselgesang an. Mehre andere Hirten kommen hinzu und feiern mit ihnen ein Fest, dem ländliche Spiele und Unterhaltungen folgen. Hierauf mischt der Dichter sich selbst als Hirt unter diese Hirten und erzählt ihnen auf die Frage, wie er nach Arcadien komme, die Geschichte seines Herzens, ohne weder seinen wahren Namen noch seine Vaterstadt zu verbergen; ein Vertrauen, dass ein anderer Hirt mit einer ähnlichen Geschichte erwidert. Hierauf werden ländliche Wettkämpfe veranstaltet und beim Einbruch der Nacht versinkt der bukolische Dichter in einen süssen Schlummer, erblickt im Traum wunderbare Dinge und findet sich beim Erwachen wieder in Neapel als Sannazaro. Gedanken, Bilder und Sprache dieser einfachen Composition sind natürlich und gefällig; der Ausdruck des lebhafteren Gefühles ist innig und mehre der Hirtengesänge gehören zu den schönsten Italienischen Canzonen. — Ein Ferraresischer Dichter, Agostino Beccari, geb. 1510, gest. 1590, verwebte in die Schäferdichtung die alte Mythologie. Er schrieb ein Drama in fünf Acten mit eingemischten Chören und Gesängen, das Opfer, das 1554 im Pallast des Herzogs von Ferrara, Hercules II, aufgeführt wurde und worin Satyrn und die Nymphen der Diana dem Schäferleben eine grössere Mannigfaltigkeit geben sollten; aber die guten Arca-

dier handeln zu wenig und werden durch ihr langweiliges Hin- und Herreden lästig und was den Satyr und einen trunkenen Diener betrifft, welche die Zuschauer ergötzen sollten, so wird ihre grobe Lustigkeit nur widerlich.*)

Wenn wir bei allen diesen Dichtern ein ernstes Ringen nach Schönheit nicht zu verkennen vermögen, so müssen wir doch auch gestehen, dass ihre Poesie noch von den Mängeln behaftet ist, welche fast unvermeidlich sind, wo in einem mannigfach zusammengesetzten Dasein des Geistes neue Richtungen gebrochen werden sollen. Die zweite Epoche dieser Periode, die auch als eine besondere Schule neben der ersten betrachtet werden kann, war von diesen Einseitigkeiten frei und producirte wahrhaft ideale Schöpfungen. Was Pulci und Bojardo, der eine frivol, der andere ernst und gemüthreich, im ritterlichen Epos gewollt hatten, ward durch Ariosto; was Trissino in seinem Italien so gänzlich verfehlte, ein grosses Epos, den Kampf erhabener Helden zu dichten, ward von Tasso; was Sannazaro und Beccari versuchten, die Pastoralgattung anmuthig und schmuckreich zu bilden, von Guarini geleistet.

Ludovico Ariosto, zu Reggio, wo sein Vater Gouverneur war, 1474 geb. und zu Ferrara 1533 gest., zeigte von früh an gegen die Wünsche seines Vaters eine entschiedene Neigung für die literarischen Studien. Vornehmlich liebte er die Lateinischen Dichter und unter diesen, wie es scheint, am meisten den

*) S. Bouterweck a. a. O. S. 110—116. und Sismondi a. a. O. S. 453.

leichten und fliessenden Ovid, denn nicht nur viele von dessen Erzählungen hat er seinem Orlando eingewebt, auch dessen Styl scheint ihm Vorbild gewesen zu sein; das Griechische verstand er nicht. Da er weder eigenes Vermögen besass, noch ein bestimmtes Amt übernehmen wollte, noch den Genüssen und Annehmlichkeiten des Lebens seiner Kunst zu Liebe entsagen mochte, so befand er sich sein ganzes Leben hindurch in einer traurigen Abhängigkeit von der herzoglichen Familie der Este. Häufig klagt er über die Launen und Undankbarkeit seiner hohen Gönner, allein wenn man an die niedrigen Schmeicheleien denkt, mit denen er im Orlando in ihrer Gunst sich zu erhalten suchte und die selbst seinen wärmsten Anhängern ein Anstoss geblieben sind, so muss man sich überzeugen, dass zwischen den Gönnern und dem Beschützten kein reines Verhältniss gegenseitiger Achtung stattfinden konnte, dass jene vielmehr durch ihn nur glänzen, er durch sie nur gewinnen wollte. Man findet in seinen Gedichten häufig eine Sehnsucht nach einer freieren Lage, aber er war nicht stark genug, sie mit Aufopferung zu erringen. Sein Orlando Furioso, der 1515 zuerst in 40 Gesängen, 1532 in 46 erschien und während des sechszehnten Jh. über achtzig Ausgaben erfuhr, hat durch die elegante Popularität der Sprache, durch die Mannigfaltigkeit der wunderbarsten Abenteuer, durch Kraft und Kühnheit der Phantasie, durch Zartheit des Gefühls und durch eine kühle aber heitere Ironie, die duftig über dem Ganzen schwebt, seinen Namen unsterblich gemacht. Vertraut mit einheimischen und ausländischen Gedichten aus dem Sagenkreise Karls des Grossen, war Ario-

sto doch bei weitem zu vielseitig, gewandt, gelehrt und anspruchsvoll, um ein Werk in der Art der alten Volksdichter zu schaffen. Bojardo's Orlando innamorato war durch des Verfassers frühen Tod in der Mitte abgebrochen und hatte selbst in dieser unvollendeten Gestalt grossen Beifall erworben. Ariosto fasste den Entschluss, sein buntes Gewebe gerade da anzuknüpfen, wo Bojardo aufgehört hatte. Sein Gedicht ist die nämliche welthistorische Gestaltung der phantastischen Seite des romantischen Ritterepos, wie Boccaccio die naive und witzige Erzählung, Petrarca den Minnegesang, Dante die Allegorie welthistorisch fixirt haben. Nur durch eine malerische Darstellung, nur durch eine leise Ironie konnte er in seiner Zeit das Positive des Altromantischen mit der erstarkten Reflexion und Verständigkeit des Modernen vereinigen. Besonders musste Ariosto den Geschmack der höheren Stände befriedigen. Geschäftsleute, Frauen, in alle Verwicklungen der Eitelkeit und Intrigue verstrickt, Hofleute und dergleichen verlangten eine so leichte Unterhaltung, dass ein sorgfältig geglättetes leichtes Gedicht, wo alles lose und flüchtig aneinanderhängt, ja nur zufällig nebeneinandersteht, zur Abspannung und Erholung ihnen vorzüglich zusagen musste. Sie konnten in dem lockeren Gedicht, ohne irgend um den Zusammenhang sich zu kümmern, anfangen zu lesen wo sie wollten, in der Mitte oder am Ende, immer fanden sie darin diejenige Art von Zerstreuung, welche sie gerade suchten und welche sie von ihren ernsteren Gedanken und Geschäften nicht zu sehr abzog. Dabei fehlte es nicht an rührenden Stellen für sehnsüchtige oder empfindsame Augenbli-

cke des Lebens; nicht an Qualen der Liebe und Eifersucht für solche Stunden, wo die Geliebten untreu scheinen oder sind; nicht an versteckten und offenen Zweideutigkeiten und Obscönitäten für lüsterne Momente; endlich nicht an phantastischen Prachtgebäuden, Zaubergärten und Feereien für Stunden, wo die Phantasie sich dem wirklichen engen Leben gern entrückt und in jenen Lustgefilden schwelgt, freilich nicht mit ganzer Kraft und Andacht, sondern mit dem ironischen Bewusstsein ihrer Nichtigkeit. Nach dem Tode des Dichters theilte sein Sohn Virginio noch fünf Gesänge, die sogenannten Cinque Canti mit, worin der Dichter die Geschichte Rolands offenbar bis zur Schlacht von Roncisval fortführen wollte, aber bald nach dem Anfang, sei es durch den Tod, sei es durch Abneigung unterbrochen wurde. Die Italiener tadeln die Sprache dieser Gesänge heftig und schliessen daraus auf die Abfassung derselben vor dem rasenden Roland; bedenkt man aber, wie viel Zeit und Mühe Ariosto verwendete, ehe er die zauberische Leichtigkeit und Glätte desselben hervorbrachte, so wird es wahrscheinlich, dass wir hier nur einen rohen nicht für den Druck bestimmten Entwurf besitzen. — Ausser dem rasenden Roland hat Ariosto noch Sonette, Canzonen, Elegieen in der terza rima unter dem Namen: Capitoli amorosi, Satiren und fünf Lustspiele in Jamben nach dem Plautus und Terenz geschrieben. Zwar verleugnet sich in keiner dieser Productionen das Genie ihres Urhebers, allein sie sind doch auch nicht besonders hervorzuheben. Die Lustspiele, I suppositi, La Cassaria, La Lena, Il Negromante und das Festspiel La Scolastica sind mit ihren

Sclaven, Schmarotzern, Ammen, Vätern, Abenteuerinnen u. s. w. dem Römischen Lustspiel frostig nachgeahmt. Die beiden ersten sind dadurch merkwürdig, dass sie in den versi sdruccioli, d. h. gleitenden Versen, für das Theater von Ferrara umgearbeitet wurden, nachdem sie ursprünglich in Prosa geschrieben waren. Die sdruccioli sind reimlos und zwölfsylbig; der Accent liegt auf der vorletzten Sylbe und die beiden letzten sind gar nicht betont. Die Satiren Ariosto's wurden erst nach seinem Tode herausgegeben und sind eigentlich versificirte Briefe an seine Freunde; sie zeigen ihn viel mit sich selbst, vorzüglich mit seiner Gesundheit, Diät und Bequemlichkeit beschäftigt und ausserdem missmuthig über so manches Widerwärtige, das er zu erfahren hatte, namentlich über den prosaischen Geist des Cardinals von Este. *)

Ariosto war im Leben praktisch, verständig, weltklug, in der Poesie pittoresk, heiter, witzig, iro-

*) In Bezug auf den Orlando, dessen zahllose Nachahmungen zu nennen in eine specielle Geschichte der Italien. Poesie gehört, bin ich im Ganzen der Ansicht von Schmidt a. a. O. S. 214—220 gefolgt; allein ich habe auch das wahrhaft Dichterische und Nothwendige des Orlando anzudeuten versucht, da Schmidt in seiner Eingenommenheit für Bojardo das kecke Spiel, den fröhlichen, schalkhaften Witz des Ariosto zu grämlich beurtheilt und selbst in die Kleinlichkeit verfällt, ihn seiner Entlehnungen wegen aus dem Bojardo etwas hart zu behandeln. — Man hat aus dem rasenden Roland hundertfach Auszüge gemacht, welche nur das Factische der Geschichte wiedergeben und welche ich, da sie nicht blos, sondern auch gelungene Uebersetzungen des Gedichtes unter uns zahlreich vorhanden sind, nicht mit einem neuen vermehren will. Ich bemerke daher nur, dass die Einheit des Ganzen gleichgültig ist; das Einzel-

nisch. Den vollkommenen Gegensatz zu ihm machte Tasso aus, im Leben krankhaft empfindlich, im Bewusstsein eines wahrhaften Strebens nach dem Höchsten anspruchvoll, in seinem Benehmen, hingerissen durch die Gewalt des Gefühles, das Maass überschreitend und die Sitte verletzend; in der Poesie sentimental, schwärmerisch, innig und gläubig. Sein Vater Bernardo Tasso war ein Edelmann von Bergamo, der nacheinander den Fürsten von Salerno, Urbino und Mantua diente und als Gouverneur von Ostiglia 1569 st. Er war selbst Dichter und schrieb in 100 Gesängen einen Amadis von Gallien, L'Amadigi, der über 7000 Stanzen enthält. Die erste sich selbst noch unbewusste Liebe Damoisels vom Meer und der zärtlichen, schüchternen Oriane, die beständige Gunst der ihnen geneigten hülfreichen Fee Urgande, die Tugenden des Amadis, der, ohne Perion, den König von Gallien, zu kennen, ihn aus tausend Gefahren befreiet, der sich allenthalben, in Wäldern und fe-

ne, der Moment, ist bei Ariosto das Wesentliche. Allerdings ist auch eine Einheit da. Ruggiero ist der Cardinal Hippolyt von Este, den Ariosto verherrlichen wollte; er erscheint sogleich im ersten Gesang und mit ihm seine tapfere und zärtliche Geliebte Bradamante. Beide werden durch Zauberei, Misstrauen, Unglück und Hindernisse aller Art getrennt, bis sie im letzten Gesang sich endlich glücklich vereinigen; dies ist nun die Haupthandlung wenn man es so nennen will und alles Andere ist episodisch, aber die Episoden sind nicht blos poetisch, auch nach ihrem Interesse für die Geschichte von demselben Werth. Eine strenge, consequente Einheit verträgt sich nicht mit dem gaukelnden Ton einer solchen reizend nachlässigen Erzählung und Kritiken, die für Ariosto von einem solchen Standpunct ausgehen, sind eben so abgeschmackt, als ähnliche unserer Tage über Byrons Don Juan.

sten Schlössern, als den Absteller von Unbilden und Rächer von Beleidigungen zeigt, die weitschichtigen auseinanderschwimmenden Schicksale dieser Personen (S. oben S. 139 ff.) das Alles wurde von Tasso zwar nicht ohne Phantasie und Gefühl, aber doch im Ganzen einförmig erzählt. So wenig war Tasso, wie es scheint, durch diese Arbeit ermüdet, dass er noch als einen Nachtrag die Geschichte des Floridante in 19 Gesängen schrieb. Sein Sohn Torquato Tasso wurde 1544 zu Sorrento geb. und st. zu Rom, wo er als Dichter gekrönt werden sollte, noch ehe die Krönung zu Stande kam, 1595. Tasso's Leben, die frühe Entwicklung seines Talents, seine Liebenswürdigkeit, sein zartes Verhältniss zur Prinzessin Leonore von Este, seine Gefangenschaft, seine Behandlung als eines Wahnsinnigen, die ihn erbitternde Kritik der Academie della Crusca, die äussere Noth und Dürftigkeit in den letzten Jahren, sind so oft und zuletzt von Ginguené, Manso, Serassi und Zuccala so ausführlich beschrieben, dass diese Thatsachen als allgemein bekannt anzusehen sind. Das Dunkle, was dabei über seiner Liebe ruht und die Theilnahme an seiner tiefen Melancholie haben das Interesse an seiner Biographie fast eben so gross gemacht, als das an seinen Werken. Unter diesen ist sein Epos in 20 Gesängen, das befreite Jerusalem, das berühmteste. Schon in seinem siebzehnten Jahre hatte Tasso auf der Rechtsschule von Padua ein romantisches Gedicht aus dem Karolingischen Sagenkreise, Rinaldo, vollendet. Aber er besass für diesen Stoff weder die Einfachheit der alten Italienischen Volkssänger, noch die reiche Phantasie und Hülfsmittel des Bojardo,

noch die Leichtigkeit, Lebendigkeit und Frivolität des Ariosto, so dass bei ihm fast nur die Namen an die alte Romantik erinnern. Bald darauf fasste er den Plan zu seinem befreiten Jerusalem und nahm damit eine ähnliche Stellung ein, wie Virgil in seiner Zeit. Die epischen Dichter des Mittelalters hatten aus den Kreuzzügen keine hervorstechende Poesie entwickelt; wo sie dieselben nicht blos in ihren allgemeinen Elementen als den Kampf der Christen mit den Saracenen, sondern mit Beziehung auf die wirkliche Geschichte berührten, waren sie in das Chronikenartige verfallen. Tasso lebte in einer Zeit, wo der Kampf gegen den Orient durch die in Europa eingedrungenen Türken noch ein lebhaftes Interesse hatte und die Wahl seines Stoffes, um eine wahre Heldendichtung zu schaffen, war vortrefflich. Auch gelang ihm die Gestaltung desselben so sehr, das sein Epos allein für die Europäische Welt die Bedeutung erwarb, jene Zeit des begeisterten Glaubens vollkommen poetisch dargestellt zu haben, aber eine Christliche Ilias, wozu man es hat machen wollen, ist es keineswegs. Es ist nur ein Kunstepos, aus der Neigung und dem Talent des begabten Dichters, nicht, wie die Ilias, die Nibelungen, die Romanzen vom Cid und selbst die Luisiade, aus dem Boden einer lebendigen Volksüberlieferung zur höchsten Schönheit der Kunst verklärt. Dies zeigt sich besonders in dem Zerfallen des Ganzen in einzelne für sich abgeschlossene und an sich vortreffliche Gemälde, in welchen Tasso Töne der früheren Poesie wiedererklingen liess, allein eingehüllt in die süsse, weiche Sprache, die sein Eigenthum war. Das Interesse des Himmels und der Hölle

an der Handlung und strenge Gestalten, wie Gottfried und Peter der Einsiedler, erinnern an Dante's Komödie; die zarte Wehmuth in dem Verhältniss von Tancred und Chlorinde an den Petrarca; die zauberreichen Lustgärten der Armide und Rinaldo's schwelgerischer Aufenthalt bei ihr an Ariosto's Farbenpracht und das Subjective, Leidenschaftliche solcher Situationen fesselt uns mit magischerem Reiz als die objective Schilderung von dem Sturm der heiligen Stadt. Das Musikalische war Tasso's geheimnissvolle Gewalt. Wäre Tasso, wofür ihn Viele halten, ein epischer Dichter in dem Sinne des ursprünglichen Epos gewesen, so würde es schlechthin unmöglich gewesen sein, dass der Tadel einer zum Theil neidischen, zum Theil verworrenen Kritik ihn hätte bewegen können, sein Werk in 24 Gesängen unter dem Titel, das erobert Jerusalem, umzuarbeiten und bei diesem Beginnen gerade die vortrefflichsten Momente seines Gedichtes zu zerstören. Auch hatte er mit dieser Verzerrung seines schönen ächtromantischen Gedichtes, mit welchem er die andere Seite des ritterlichen Epos, die ernste und objective, zur heiteren und subjectivironischen des Ariosto hinzufügte, nicht den geringsten Erfolg. Auch im Drama versuchte sich Tasso, allein sein Lustspiel, gli intrichi d'amore, drängt so viel abenteuerliche Begebenheiten in den engen Raum von fünf Acten zusammen, dass die Thatsachen nackt ohne allen höheren Aufschluss und Zusammenhang mit unerträglicher Härte nebeneinanderstehen, und sein Trauerspiel, il Torrismondo, dessen Erfindung er in die Geschichte der Ostgothen hineinlegte, besteht eigentlich nur aus Erzählungen

von dem, was ausserhalb der Bühne vorgeht und aus Gesprächen, welche neue Ereignisse vorbereiten. Tasso schrieb es im Irrenhause, im St. Annenkloster, als er schon tief gebeugt war und die Chorgesänge, mit denen jeder Act schliesst, mögen, einzelne Scenen ausgenommen, das Schönste des Ganzen sein. Mit dem Schäferdrama Amynta in fünf Acten begründete er dagegen 1572 diese Gattung und rief eine zahllose Schaar von Nachahmern hervor. Die Handlung, die eigentlich ausser der Scene bleibt, ist sehr einfach. Ein Hirt Amynta rettet eine schöne Nymphe Sylvia aus der Gewalt eines lustentbrannten Satyrs. Auf der Jagd mit anderen Nymphen umstreifend, verwundet Sylvia einen Wolf, nimmt vor ihm die Flucht und verliert ihren blutbespritzten Schleier. Amynta wird dadurch zu dem Wahn veranlasst, seine Geliebte sei von einem Wolf zerrissen und stürzt sich von der Spitze eines Felsen. Indessen kommt Sylvia zurück, erzählt, wie sie dem wüthenden Thier entgangen, erfährt aber nun Amynta's Tod, worauf sie verzweifelnd ihm folgen will. Allein Amynta ist nicht gestorben; der Fall hat ihn nur leicht verletzt und die Liebenden vereinigen sich zum reizendsten Glück. Jeder der Acte hebt mit der Erzählung einer unerwarteten Katastrophe an; in den einzelnen Scenen steht die Handlung still ohne rechte Entfaltung, aber die trunkene Wollust, welche die weichen Verse selbst im Ausdruck der Verzweiflung athmen, riss allgemein hin. Schon das Leben des Dichters lässt uns erwarten, dass er in der Lyrik Ausgezeichnetes geschaffen habe und nur die weitere Verbreitung des befreiten Jerusalems, so wie die Vergleichung mit

dem Petrarca haben den Ruhm seiner tiefempfundenen Sonette und Canzonen verengt. Merkwürdig ist in den Gedichten seiner Jugendzeit die Frischheit des Lebens: es offenbart sich darin ein entzündliches Herz, eine bewegliche Einbildungskraft, bereit von jedem neuen reizenden Gegenstande zum Entzücken hingerissen zu werden und kühne Wünsche sind mit einer jugendlichen Zuversicht ausgesprochen, die Verwöhnung durch gewährte Wünsche verräth. Die übrigen Werke Tasso's, z. B. seine elegante aber trockne Beschreibung der sechs Schöpfungstage, sind Producte seines Fleisses und seiner melancholischen Grübelei, nicht seiner Phantasie. *)

Der einzige Dichter, der sich würdig an Tasso anschliesst und das Ende dieser Epoche bezeichnet, ist Battista Guarini, 1537 zu Ferra geb. an mehren Höfen in diplomatischem Dienst und zu Venedig 1612 gestorben. Nicht seine Sonette und vielen Madrigale, nur sein Pastor fido, eine Nachahmung des Tasso'schen Amynta, hat seinen Namen unter den Rang der classischen erhoben. Die Handlung dieses berühmten Schäferdrama's ist durch eine eingeflochtene Intrigue lebendiger als die des Amynta; den Namen hat es von der freiwilligen Aufopferung, zu welcher ein Hirt Myrtill für seine Geliebte Amaryllis sich entschliesst, indem nach Guarini's Erfindung Diana von den Arkadischen Schäfern jährlich das Opfer eines jungen Mädchens verlangte und in diesem Jahr

*) Ueber Tasso's lyrische Jugendgedichte in biographischer Hinsicht, besonders über das kühne Sonett: Odi filli, che tuona! s. A. W. v. Schlegel in den Kritischen Schriften. Bd. I. S. 18—26.

das Loos auf Amaryllis gefallen war; mit der dadurch herbeigeführten Verwicklung hängt freilich die Auflösung, dass Myrtill als Sohn des Opferpriesters von himmlischem Ursprung abstammend schon, während ihn der Opferstoss treffen soll, anerkannt, damit dem blutigen Tribut ein Ende und die hochzeitliche Vereinigung Myrtills mit seiner Geliebten möglich gemacht wird, nur sehr oberflächlich zusammen. Guarini hat sein Drama, dass übrigens mehr als 6000 Verse umfasst, Tragikomödie genannt, weil er, während die Hauptcharaktere idealisch sind, auch einige Carricaturen einmischte. Die Eigenthümlichkeit des Pastor fido liegt in der vollendeten Verschmelzung des Antiken mit dem Modernen; der Inhalt ist romantisch und vom Geist der wahrsten, glühendsten Liebe erfüllt; die Formen sind einfach, gross und nur zuweilen durch das Spielende der Gegensätze in Gedanken und Bildern in das Tändelnde des erotischen Styles gezogen. Schon bei Tasso, vorzüglich in seinen Madrigalen, ist diese Neigung, die der Geist der ganzen späteren Marinischen Schule ward, bemerklich. Man hat diese Sucht nach brillanten Antithesen die Manier der concetti genannt; ursprünglich hat aber concetti den guten Sinn eines Gedankens überhaupt und erst das Gesuchte und Gekünstelte der Reflexion gab dem Wort diese besondere Nebenbedeutung des Spitzfindigen und Manierirten.

Neben den grossen Dichtern beider Epochen des funfzehnten und sechszehnten Jh. steht eine Reihe von anderen, die nicht, wie jene, der ganzen Europäischen, sondern mehr der Italienischen Volksliteratur als solcher angehören; es sind die b u r l e s k e n Dichter,

welche die derbe, in der Zotenreisserei namentlich ausgezeichnete Komik der Italiener repräsentiren. Es unterscheidet sich in dieser Richtung die Burchielleschische, Berneschische und Macaronische. Die Burchielleschische hat ihren Namen von Domenico Burchiello, eigentlich St. Giovanni, einem Florentiner Barbier, der 1448 st. und eine Menge frecher und satirischer, allein durch Laune und lustigen Witz belebter Sonette schrieb. Wenn Burchiello in seinen kecken Uebermuth ohne sonderlichen Fleiss seinen Spott und seine Klatscherei nur so heraussprudelte, so suchte Francesco Berni, gegen Ende des funfzehnten Jh. im Castell Lamporecchio im Toscanischen geb. und 1536 gest., für die Burleske die Anmuth des Ariosto'schen Styles zu gewinnen. Er arbeitete den Orlando innamorato des Grafen Bojardo um; allein das elegant geschriebene und muthwillige Gedicht, was daraus hervorging, ist am Ende nur so weit musterhaft, als es Ariosto'sch ist und das, was es komischer machen soll, wird durch das Unaufhörliche der Witzelei und durch die Bemühung, welche man dem Dichter anmerkt, immer leicht und spielend erscheinen zu wollen, ermüdend. Gelungener sind seine Sonette und Capitel in terza rima, die zum grössten Theil komische Lobreden sind, z. B. auf die Pest, die Disteln, auf Aristoteles u. s. w. Die Macaronische Poesie hat zu ihrem Inhalt ebenfalls das Burleske, in ihrer Form aber die Eigenthümlichkeit, eine Sprache mit einer anderen in den Wörtern und Flexionen zu mischen; für die Italiener bot sich dazu am nächsten das Lateinische dar. Als der erste in dieser Gattung wird Tifi degli Odasi aus Padua,

gest. 1488, genannt. Der Mittelpunct derselben ist aber Teofilo Folengo, auch Merlino Coccajo genannt, 1491 in einem Dorf Cipada unweit Mantua geb. und 1544 gest. Schon die Geschichte dieses Dichters zeigt einen unverkennbaren Trieb, die heterogensten Gestalten des Lebens durcheinanderzumischen. Ein umherschweifender beinahe soldatischer Abenteurer ist er von der einen, ein zurückgezogener, arbeitsamer Mönch von der anderen Seite; in seinen weltlichen Irrfahrten sammelt er Stoff, in der Ruhe der Zelle formt er ihn. Folengo ist in jener Zeit für die Italiener dasselbe, was Rabelais für die Franzosen und sein Nachahmer Fischart für die Deutschen. Das Princip dieser Dichter war humoristische Willkür, welche sich gegen die von dem Leben gebotenen herkömmlichen Formen sträubte und nicht eher ruhte, als bis sie dieselben ihrer Stimmung assimilirt und durch die verwandelnde Zauberkraft der Kunst mit dem Stempel der individuellsten spielenden Laune bezeichnet hatte. Daher musste selbst die Sprache diesem Drange weichen und sich willig in den ausgelassenen Scherz einschmiegen, eine Willkür, deren arabeskenartige Compositionen das behagliche Gefühl der grössten Unbedingtheit verschaffen, weil durch die phantastische, subjective Kraft des Dichters Alles, selbst die Sprache neu erscheint. Folengo zeichnete sich bei aller Kühnheit durch grosse Zierlichkeit aus. In Bernescher Manier dichtete er seinen Orlandino, worin er die jugendlichen Heldenthaten Rolands als eines munteren Bettelbuben erzählte; wirklich Macaronische Gedichte von ihm waren seine Moschea in 3 B., vom Krieg der Mü-

cken und Ameisen, ein Seitenstück zur Homeridischen Batrachomyomachie, seine Phantasieen, seine Zanitonella, eine Idylle von der Liebe des Schäfers Tonellus zur Schäferin Zanina, und vor allen sein Baldo da Cipada in 25 B., ein satirisches Epos, worin er theilweise seinen Landsmann, den Virgil, parodirte. Im Alter wurde Folengo grämlich und schrieb viele religiöse Gedichte von sehr untergeordnetem Werth. — In diesen verschiedenen Richtungen des Burlesken trat eine grosse Zahl von Dichtern auf, wie Mauro, Bino, Martelli, Lorenzo Veniero, Simeoni, der leichtfertige Tansillo, Agnolo Firenzuola u. s. w. unter denen der witzige Pietro Aretino, gest. 1566, bei aller seiner Unverschämtheit und Bissigkeit, dennoch durch Witz und Laune der vorzüglichste war. *)

Die dritte Epoche der zweiten Periode sank von dem idealen Styl der Lombardischen Schule in das Ueppige, Weichliche und Spielende. Das Kräftige, wo es sich zeigte, erschien mehr als Rohheit und Uebertreibung, die Wollust als Unnatur und der Gedanke als kleinliche Subtilität. Gleich die burleske Poesie zeigt am Ende des sechszehnten Jh. eine gewisse

*) Die Macaronische Poesie hatte lange Zeit als rohe Aeusserung eines barocken und plumpen Scherzes gegolten und nur Einzelne waren besser unterrichtet. F. W. Genthe hat in seiner Geschichte der Macaronichen Poesie und Sammlung ihrer vorzüglichsten Denkmale, Halle 1829, 8, einen reinern und höhern Begriff dieser Gattung zu geben, die Entstehung derselben, ihren Unterschied von den Spielarten der Pedanteska, Fidenziana und dem Küchenlatein aufzufinden und die Bedeutung des Folengo näher zu bestimmen gesucht.

Abspannung. Das volksmässigste Product dieses Kreises war die Geschichte des Bertoldo und die Fortsetzung derselben in der Geschichte von Bertoldino und Cacasenno, von Giulio Cesare Crocce, der im Anfang des siebzehnten Jh. st. Es war dies eine in Italienischem Sinn unternommene Bearbeitung des unter den Romanischen und Deutschen Völkern uralten Volksbuches von Salomon und Marcolf. Alessandro Tassoni geb. zu Modena 1565 und gestorben 1635, beschrieb in 12 Gesängen in Ottave Rime einen Krieg, welchen die Modeneser und Bologneser in der Mitte des dreizehnten Jh. führten und worin die Modenesischen Soldaten den Bolognesern einen Eimer wegnahmen und als Siegszeichen in ihrer Stadt aufhingen, welchen wiederzuerlangen die Bologneser viele lächerliche Anstrengungen machten. Daher hat das leichtscherzende Gedicht den Namen secchia rapita, der geraubte Eimer. Gleichzeitig erschien die Verspottung der Götter, lo scherno degli Dei, von Franzesco Bracciolini von Pistoja, gestorben 1645. Es beruht auf der Geschichte der Venus und des Mars, wie sie von Vulkan im Netz eingesponnen und dem Gelächter der übrigen Götter preisgegeben wurden, wofür nun Venus auf Rache sann, deren lustige Ausführung weitläufig erzählt wird. Gegen Ende des siebzehnten Jh. erschienen noch zwei burleske Heldengedichte, Malmantile racquistato von Lorenzo Lippi und Torrachione desolato von Paolo Minucci, deren wahrer Werth nicht in ihrer Poesie, vielmehr in der Correctheit liegt, mit welcher in ihnen der Toscanische Dialect geschrieben ist, weshalb auch die Italienischen Philologen besonders dem Mal-

mantile fast eben so viel Sorgfalt als der göttlichen Komödie zugewendet haben.

Giambattista Marino oder Marini, der Repräsentant der dritten Epoche, geb. zu Neapel 1569, sollte nach dem Willen seines Vaters Jurist werden, folgte aber seinem Hange zur Kunst, erwarb sich auch durch sein Talent erst Gönner, dann eine Partei und starb fast vergöttert von seinen Anhängern in seiner Vaterstadt 1625. Bei Marino war die poetische Form Alles; die Eigenthümlichkeit des Stoffes war ihm gleichgültig, er behandelte Alles mit derselben Fertigkeit. Sonette, Idyllen, Canzonen, Epithalamien, panegyrische Gedichte, ein Epos Adonis, ein anderes vom Bethlehemitischen Kindermord, strage degli Innocenti, und ein unvollendetes von der Zerstörung Jerusalems sind von ihm vorhanden. Der Adonis in 20 Gesängen ist sein berühmtestes Gedicht und auch wirklich dasjenige, worin seine Manier sich am entschiedensten ausspricht. Eine üppige Phantasie, die in dem schwelgerischsten Kitzel der Wollust zu verweilen gewohnt ist, ein heller Verstand, der mit blendender Sophistik Widersprüche und Gegensätze zu häufen liebt, und eine zarte, melodisch weiche und durch Fülle sich einschmeichelnde Sprache charakterisiren alle seine Werke; aber die Sinnlichkeit artet bei ihm oft in Unnatur aus, die Reflexion in Spielerei, das Süsse der Sprache in Schlaffheit und Kleinlichkeit. Dennoch traf er so sehr den Ton seiner Zeit, dass fast alle Lyriker, Acchillini, Preti, Cassoni, Bruni, auf denselben eingingen und eine eigene Schule unter dem Namen der Marinisten sich bildete.

Mehre Lyriker, wie Gabriello Chiabrera von Savona, geb. 1552, gest. 1637, der den Horaz und Pindar nachzuahmen suchte, Fulvio Testi aus Modena, gest. 1646, der die Horazische Ode zum Vorbild nahm und Vincenzio di Filicaja aus Florenz, geb. 1642, gest. 1707, der das Gefühl der Nationalität anklingen liess, Frugoni, gest. 1768, ein nicht gemeiner Odendichter, sind vereinzelte Ausnahmen, während die Menge sich ganz und gar der hohlsten Künstelei überliess. — Die Novellen dieser Periode, unter denen die von Matteo Bandello, gest. 1562, obenanstanden und den Styl des Boccaccio festhielten, gehören noch zu den besten Leistungen, ohne jedoch einen eigentlichen Fortschritt zu beurkunden.

So löste sich die zweite Periode der Italienischen Poesie in einer Schule auf, deren Streben vorzugsweise auf die Erregung der Sinnlichkeit gerichtet war. Angefangen hatte sie mit dem strengen Styl der Florentiner; hierauf folgte der idealisch-schöne der Lombarden, der in Guarini seine höchste Spitze erreichte und von da immer tiefer in das Bedeutungslose, rein Subjective und Frostige versank. Es ist nur die geistlose Oede des ganzen siebzehnten Jahrh., welche sich in den Streitigkeiten der Akademieen kund gab, z. B. ob Tassoni oder Bracciolini das komische Epos erfunden habe; es ist die Leerheit der Zeit, wenn die einzelnen Dichter von ihren Parteien mit einem Enthusiasmus vergöttert wurden, der nicht schaaler sein konnte nnd der seine innere Unwahrheit sogleich in dem entsetzlichsten Schwulst verrieth; es ist abermals die geistige Armuth, die sich in dem

Umhergreifen bald nach diesem bald nach jenem Stoffe darlegte und keine Richtung mit voller Seele und demüthiger Treue ausbildete. Nur auf Effect, auf augenblicklichen Glanz, auf Amüsement, auf Reizung der entnervten Phantasie, auf Entzündung irdischer Leidenschaft arbeitete die Poesie hin. Es fand daher ein wirklicher Stillstand statt; denn, obwohl in jeder Gattung der Poesie Namen zu nennen sind, so erscheinen doch die Werke, an die sie erinnern, wenn man sie von einem allgemeineren Standpunct beurtheilt, als- der der literarischen Vollständigkeit oder der Nationalität oder Bibliographie ist, völlig untergeordnet, weil ihre Unterschiede von einander zu geringe sind und das Musterbild, dem sie sich anreihen, zu übermächtig bei dem Anblick der Nachahmung empfunden wird. Manche dieser Namen, wie z. B. der des Salvator Rosa, der bekanntlich auch Satiren dichtete, haben ihre Erwähnung in der Geschichte der Poesie mehr einem ihr fremden Umstande, wie hier, dass der Dichter zugleich ein grosser Maler war, oder in anderen sehr häufigen Fällen, dass irgend ein Monarch dies oder jene Gedicht, weil ihm beiläufig darin auf versteckte doch hündische Art geschmeichelt wurde, sehr hervorhob und seinen Verfasser reich belohnte, als ihrem Verdienst um wahre Förderung der Kunst zu danken. Manche Namen, wie der des Fortiguerra, gest. 1735, der das Epos Richardetto dichtete, gehörten eigentlich der Sache nach in eine viel frühere Zeit; Fortiguerra z. B. könnte dicht an Ariosto angereihet werden.

Indem nun die erste Periode das lyrische, die zweite das epische Moment entwickelt hatte, so muss-

te in der dritten das **dramatische** als ihre Einheit von selbst als das hervortreten, was in ihr den Centralpunct der Dichtung ausmachen sollte. Wir haben bis jetzt die comedia del arte als das improvisirte Volksschauspiel und die comedia erudita als das den antiken Dramen nachgeformte Drama kennen gelernt, das meist den Hoffeierlichkeiten als ein äusserer Schmuck sich anschloss. Auch haben wir in Poliziano's Orfeo, in Tasso's Amynta und Guarini's Pastor fido bereits opernartige Darstellungen gesehen, denen 1594 das Schäferspiel Daphne von **Rinuccini** aus Florenz folgte, das man gewöhnlich die erste Oper nennt. Die comedia del arte und die comedia erudita bildeten einen vollkommenen Gegensatz; dort Lustigkeit, Spott, volksthümlicher Witz, oft von persönlicher Satire belebt, hier, besonders in der Tragödie, verkehrte, verwickelte, unwahrscheinliche Plane, übelverstandene scenische Anordnung, unnütze Personen, doppelte Handlung, unpassende Charaktere, riesenhafte oder kindische Gedanken, schwache Verse, geschraubte Phrasen, Alles dies aufgestutzt mit übel angebrachten Gleichnissen oder müssigen Erörterungen aus der Philosophie und Politik, dazwischen eingeflochten seelenlose Liebschaften, abgedroschene Zärtlichkeiten, die in jeder Scene vorkommen; von tragischer Kraft ist nicht die geringste Spur. Im achtzehnten Jh. glich sich nun der Gegensatz des unmittelbar aus dem Volksleben und seinem bunten Gewühl und des gelehrten aus dem Studium von Theorieen und Mustern hervorgegangenen Kunstdrama's dahin aus, dass einerseits die Oper und die Tragödie an Wahrheit und damit an Popularität, das Volksdrama

aber an Zierlichkeit und Vermannigfaltigung der Form gewann. Die Oper bildete sich zuerst aus durch Zeno und Metastasio; hierauf folgte das Lustspiel in Goldoni und Gozzi und diesem das Trauerspiel in Alfieri und Pindemonti.

Die Oper wurde durch Apostolo Zeno, geb. 1669, gest. 1750, nach dem Französischen Trauerspiel gemodelt, was die Ursache wurde, dass er der musikalischen Entwicklung zu wenig Raum liess. Pietro Metastasio aus Rom, geb. 1698, gest. 1782, verdunkelte ihn eben dadurch, dass er sich dem Bedürfniss des Musikers mehr fügte. Die vollkommenste Reinigkeit, Klarheit, Zierlichkeit und Anmuth der Sprache überhaupt und insbesondere der sanfteste Wohllaut und die grösste Lieblichkeit in den Liedern haben diesen Dichter classisch gemacht. Zu dem erstaunlichen Glück, das Metastasio in ganz Europa und besonders an den Höfen machte, hat sehr viel beigetragen, dass er nicht blos vermöge seines Amtes am Wiener Hofe, sondern auch durch seine Manier Hofdichter war. Glänzende Oberflächlichkeit ohne Tiefe; prosaische Gesinnungen und Gedanken, mit einer gewählten poetischen Sprache ausgestattet; eine höfliche Schonung in Allem, in der Behandlung der Leidenschaften wie des Unglücks und der Verbrechen; Beobachtung der Schicklichkeiten und scheinbare Sittsamkeit, denn die Wollust wird in diesen Schauspielen nur eingeathmet, nicht genannt, da immer nur vom Herzen die Rede ist: alle diese Eigenschaften mussten diese tragischen Miniaturen der feineren Welt empfehlen. Der Pomp edelmüthiger Gesinnung ist

nicht gespart, daneben sind aber frevelhafte Streiche in ziemlich leichtsinnigen Verknüpfungen angebracht. Nur wenige Opern des Metastasio haben sich auf der Bühne erhalten, weil der veränderte Geschmack in der Musik eine andere Einrichtung des Textes forderte; Metastasio hat selten Chöre und fast nie andere Arien als für eine einzelne Stimme, welche einförmig die Scenen beschliessen und mit denen der Sänger immer wie triumphirend abgeht. *)

Das Lustspiel war seit dem sechszehnten Jahrh. zahlreich bearbeitet; mehre Stücke dieser Gattung haben wir schon kennen gelernt, wie die Lustspiele des Ariosto und das Lustspiel des Tasso; auch der Historiker Macchiavelli dichtete Lustspiele, die Mandragola und Clizia und selbst der Philosoph Giordano Bruno den Candelajo. Für alle diese Stücke waren die des Plautus und Terenz das Ideal. Giambatista della Porta, gest. 1615, benutzte die Spanischen Intriguenstücke. Durch Gigli, gest. 1721, Fagiulo, gest. 1742, Chiari, gest. 1787 fand der Französische Geschmack Eingang. Dieser artete zuletzt in die matteste Einförmigkeit aus und Carlo Goldoni aus Venedig, geb. 1707, gest. 1793, der dem Theater einen neuen Schwung schaffen wollte, gab der Französischen Theorie noch so weit nach, dass er die Bedeutung

*) S. A. W. v. Schlegel in der achten Vorlesung. Ich bin Schlegel auch für Goldoni, Gozzi und Alfieri gefolgt; Bouterweck ist gerade in diesen Momenten ungenügend; Sismondi ist weitläufiger und sucht namentlich über Alfieri gründlicher zu sein, aber es fehlt ihm doch der tiefe Blick, mit welchem Schlegel sogleich den rechten Punct herausgreift.

der alten Masken ermässigte und ihren Antheil an der Handlung einschränkte. Es fehlte Goldoni, wie auch sein grosser Erfolg bewies, gar nicht an theatralischer Einsicht, wohl aber an Gehalt, an Tiefe der Charakteristik und an Neuheit und Reichthum der Erfindung; seine Sittengemälde sind wahr, aber zu wenig aus dem Gebiet des Alltäglichen herausgespielt. Der grosse Beifall, den Goldoni's Stücke fanden, drohte in Venedig der Schauspielertruppe Sacchi, die vortreffliche Masken besass, beinahe den Untergang. Der Graf Carlo Gozzi aus Venedig, geb. 1718, gest. 1802, schrieb daher für diese Truppe 1761 ein Mährchen von den drei Pommeranzen in dramatischer Form, womit er den Abbé Chiari, Goldoni und die Truppe, welche seine Stücke spielte, auf das Glänzendste parodirte. Nun fuhr er fort, in der Zobeis, im Geisterkönig, im grünen Vogel, im blauen Ungeheuer u. s. f. Feenmährchen zu dramatisiren, in denen er neben dem wunderbaren versificirten und ernsthaften Theil die sämmtlichen Masken anbrachte und ihnen die freieste Entwicklung liess. Es sind Stücke von kecker Anlage, noch mehr phantastisch als romantisch, wiewohl Gozzi zuerst unter den Italienischen Lustspieldichtern Gefühl für Ehre und Liebe zeigt. Die Ausführung ist keineswegs sorgfältig und künstlerisch ausgebildet, sondern nach Art einer Skizze hingeworfen, derb, fest und volksmässig. Später wandte sich Gozzi zur Bearbeitung Spanischer Stücke, allein ohne sich dadurch besonders auszuzeichnen. —

In der Tragödie hatte Scipio Maffei, gestorben 1755, zu Anfang des achtzehnten Jh. durch seine

Merope ein Drama geliefert, was ganz dem Styl der Alten sich anschliessen sollte; es war eine einfache, anständige aber etwas nüchterne, nach dem gelehrten Studium schmeckende Arbeit. Vittorio Alfieri aus Asti, geb. 1749, gest. 1803, war über die Erschlaffung seiner Zeit tief entrüstet und suchte in seinen 21 Tragödien starke und männliche Gefühle, die begeisterte Empfindung der Freiheit auszudrücken. Aber er verlor sich in das Kalte und Düstere des Stoicismus und entzog seinen Charakteren das individuelle Leben. In der Darstellung der Handlung selbst folgte er ganz dem Französischen System der Einheit des Ortes und der Zeit, aber in der scenischen Entwicklung war er zusammengesetzter und im Dialog ohne jene gefällige und glänzende Beredsamkeit der Franzosen, die in ihren Tragödien für das Leere der Handlung und Verfehlte der Charaktere so oft entschädigt. Alfieri's Sprache ist bildlos und bis zur Rauhheit hart. Alessandro Pepoli, Vicenzio Monti und Giovanni Pindemonti, welcher letztere das historische Schauspiel eingeführt hat, gingen zunächst in dieser ernsten Richtung fort, die in der Idee der Freiheit ihr Princip besitzt.

Eben dies Princip ist es, was auch in anderen Darstellungen der neueren Italienischen Poesie mit einer tiefen Wehmuth hervortritt, wie in den Dichtungen des Foscolo. Wie dieser schwermüthige Zug mit Italiens Geschichte zusammenhängt und den wahren Charakter seiner jetzigen Physiognomie ausmacht (die natürlich zu einem altgewohnten frivolen und faunischen Lächeln, wie in Casti's Compositionen, immer

noch Raum hat), dies auseinanderzusetzen gehört nicht mehr in unsere Geschichte, die nur die abgeschlossenen Bildungen verfolgen kann, nicht solche, deren Geschick noch unenthüllt im Schoosse der Zukunft schlummert.

Druckfehler.

Seite	9.	Zeile	12 v.	Unten lies Lateinische statt Laeitnische.
—	35.	—	14 v.	U. l. bekanntlich st. bekanntich.
—	88.	—	19 v.	U. l. die freilich nicht dem st. die dem.
—	95.	—	17 v.	U. l. des st. de.
—	—	—	2 v.	U. l. Méons st. Mélons.
—	112.	—	2 v.	U. l. Honorat st. Henorat.
—	116.	—	14 v.	Oben l. planh st. phanh.
—	128.	—	10 v.	O. l. Karls st. Kars.
—	135.	—	14 v.	O. l. gleich sehr st. sehr gleich.
—	137.	—	8 v.	O. l. in st. im.
—	154.	—	7 v.	U. l. Scene st. Scenen.
—	155.	—	14 v.	O. l. Geschmack st. Geschmak.
—	172.	—	1 v.	U. l. Nachahmer st. Nahahmer.
—	175.	—	9 v.	O. l. Anfrie st. Aufrie.
—	176.	—	9 v.	O. l. 1661 st. 1161.
—	201.	—	8 v.	U. l. Catilina st. Catalina.
—	227.	—	9 v.	U. l. über st. übe.
—	235.	—	8 v.	O. l. Troilus st. Troclus.
—	245.	—	11 v.	U. l. Carnevalsgedichte st. Carnevaldsgedichte.
—	249.	—	6 v.	U. l. Matteo st. Metteo.
—	252.	—	6 v.	U. l. Sonette st. Sonetten.

